

**PROCESO CREATIVO DE COMPOSICIÓN MUSICAL DE LA OBRA “WITHIN”
EN FORMA DE RAPSODIA, PARA SAXOFÓN SOPRANO Y MARIMBA A
CUATRO BAQUETAS**

CRISTIAN MAURICIO LOPEZ OROZCO

COD. 1088314301



FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES

PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA

PEREIRA

2019

Nota de aceptación

Firma del director

Firma del jurado 1

Firma del jurado 2

AGRADECIMIENTOS

Antes que nada, deseo expresar mi agradecimiento con la vida y la suerte de existir, para realizar la labor que me apasiona y me motiva cada día a ser mejor en el don que la buena fortuna del azar me fue concedido.

A mis padres y hermanos por brindarme el apoyo económico y emocional para resistir durante este proceso de pregrado, el cual no habría logrado sin su presencia y motivación.

A mi director de proyecto de grado Magister José Manuel Gaviria, quien siempre estuvo dispuesto a guiarme y corregir el rumbo para alcanzar un resultado óptimo y a la altura de un profesional apasionado por la labor que emprende. También a mi asesor Magister Carlos Uribe quien generó los cimientos en los cuales se construiría este proyecto de grado.

De igual forma expreso un profundo agradecimiento por aquellos docentes que brindaron su aporte más allá del aula de clase. Aquellos quienes prestaron su conocimiento y guía cuando eran acudidos, aun cuando no estaban obligados por el cumplimiento de un horario o remunerados económicamente. Docentes como: Luis Quijano, Cristóbal Valencia, Jorge Andrés Arango, Jorge Etayo, Maria Cecilia Tamayo y Harold Marín Valencia.

Agradezco a Sebastián Trejos por su asesoría en los aspectos técnicos de la marimba. Agradezco también a Genier Yesid Perea quien ayudó a solucionar los inconvenientes relacionados con el audio de la obra.

CREDITOS

Relación de personas que participarán en este proyecto.

| | | | | | | |
|---|--|---------------|-------------------------------------|-----------------|-------------------------------------|--------------------------|
| 1 | NOMBRE COMPLETO: Cristian Mauricio López Orozco | | | | | |
| Función en el proyecto | | | | | | |
| Autor | <input checked="" type="checkbox"/> | Asesor | <input type="checkbox"/> | Director | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Correo electrónico: Crilzo@utp.edu.co | | | | | | |
| Información académica | | | | | | |
| Estudiante de Licenciatura en música de la Universidad Tecnológica de Pereira | | | | | | |
| 2 | NOMBRE COMPLETO: Jose Manuel Gaviria Ayala | | | | | |
| Función en el proyecto | | | | | | |
| Autor | <input type="checkbox"/> | Asesor | <input type="checkbox"/> | Director | <input checked="" type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Correo electrónico: jmgaviria@utp.edu.co | | | | | | |
| Información académica | | | | | | |
| Licenciado en música de la universidad Tecnológica de Pereira, Especialista en Teoría de la Música y Magister en Música UTP. | | | | | | |
| 3 | NOMBRE COMPLETO: Carlos Eduardo Uribe Beltrán | | | | | |
| Función en el proyecto | | | | | | |
| Autor | <input type="checkbox"/> | Asesor | <input checked="" type="checkbox"/> | Director | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Correo electrónico: musico@utp.edu.co | | | | | | |
| Información académica | | | | | | |
| Licenciado en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, Especialista en docencia universitaria, Magister en comunicación educativa, Magister en educación docente. | | | | | | |

CONTENIDO

| | |
|---|----|
| 1. ÁREA PROBLEMÁTICA..... | 16 |
| 2. OBJETIVOS..... | 18 |
| 2.1 OBJETIVO GENERAL | 18 |
| 2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS..... | 18 |
| 2.3 PROPÓSITOS | 18 |
| 3. JUSTIFICACIÓN..... | 19 |
| 4. MARCO TEÓRICO | 21 |
| 4.1 PROCESO CREATIVO | 21 |
| 4.1.1 La intuición..... | 23 |
| 4.2 COMPOSICIÓN MUSICAL | 23 |
| 4.2.1 Elementos constitutivos de la música. | 24 |
| 4.2.1.1 La melodía | 15 |
| 4.2.1.2 El ritmo..... | 15 |
| 4.2.1.3 La armonía..... | 15 |
| 4.2.2 Recursos musicales y compositivos del siglo XX..... | 25 |
| 4.2.2.1 Compás irregular | 26 |
| 4.2.2.2 Acordes cuartales | 26 |
| 4.2.2.3 Acordes con sonidos añadidos | 26 |
| 4.2.2.4 Acordes compuestos | 26 |
| 4.2.2.5 modulación modal e intercambio modal..... | 27 |
| 4.2.2.6 Recursos escalísticos | 27 |
| 4.2.2.6.1 Modos | 27 |
| 4.2.2.6.2 Escalas pentáfonas..... | 28 |
| 4.2.2.6.3 Escala exatónica (tonos enteros)..... | 29 |
| 4.2.2.7 Contrapunto | 29 |
| 4.2.3 Textura..... | 30 |
| 4.2.4 Forma..... | 31 |
| 4.2.4.1 La forma Rapsodia..... | 32 |
| 4.2.5 Organología | 33 |

| | |
|--|----|
| 4.2.5.1 Saxofón soprano | 33 |
| 4.2.5.1.1 Técnica extendida | 33 |
| 4.2.5.2 Marimba | 34 |
| 4.3 ANTECEDENTES | 35 |
| 4.3.1 Antecedente internacional | 35 |
| 4.3.2 Antecedente nacional | 35 |
| 4.3.3 Antecedente local | 35 |
| 5. METODOLOGÍA | 37 |
| 5.1 TIPO DE TRABAJO | 37 |
| 5.2 PROCEDIMIENTO | 38 |
| 6. RESULTADOS | 39 |
| 6.1 DESCRIPCIÓN DEL PROCESO CREATIVO MUSICAL DE LA COMPOSICIÓN “RAPSODIA PARA SAXOFÓN SOPRANO Y MARIMBA A CUATRO BAQUETAS” | 39 |
| 6.1.1 Descripción del origen de la obra, junto a sus momentos de <i>intuición</i> , <i>iluminación e incubación</i> | 39 |
| 6.2 DESCRIPCIÓN DE LA ESTRUCTURACIÓN DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL RAPSODIA PARA SAXOFÓN SOPRANO Y MARIMBA A CUATRO BAQUETAS (Within). | 42 |
| 6.3.2 Elementos texturales de la composición. | 91 |
| 7. CONCLUSIONES | 93 |
| 8. RECOMENDACIONES | 95 |
| BIBLIOGRAFÍA | 96 |

IMÁGENES

| | |
|---|----|
| <i>Imagen 1</i> , Orden de los Modos de más “Sombrío” a más “Brillante”, Armonía del Siglo XX de Vincent Persichetti, p. 23 y 34..... | 28 |
| <i>Imagen 2</i> , Modos de las escalas pentáfonas, Armonía del Siglo XX de Vincent Persichetti, p. 49..... | 29 |
| <i>Imagen 3</i> , Escala exatónica a partir de Do..... | 29 |
| <i>Imagen 4</i> , registro del saxofón soprano, notas escritas y notas reales..... | 33 |
| <i>Imagen 5</i> , Registro de marimba..... | 34 |
| <i>Imagen 6</i> , primer resultado de la obra (año 2016) | 40 |
| <i>Imagen 7</i> , subsección A, introducción, polimetría y estructura melódica..... | 44 |
| <i>Imagen 8</i> , subsección A, introducción, armonía y motivos. (partitura transportada a tono real) | 45 |
| <i>Imagen 9</i> , subsección A, compases 6 a 10..... | 45 |
| <i>Imagen 10</i> , subsección A, compases 6 a 10, armonía y motivos (tono real) | 47 |
| <i>Imagen 11</i> , subsección A, compases 12 a 17. | 48 |
| <i>Imagen 12</i> , subsección A, compases 12 a 17, armonía y motivos (tono real).... | 48 |
| <i>Imagen 13</i> , subsección B, compases 18 a 25..... | 49 |
| <i>Imagen 14</i> , subsección B, compases 18 a 25, armonía y motivos (tono real)..... | 50 |
| <i>Imagen 15</i> , subsección B, compases 26 a 29..... | 51 |
| <i>Imagen 16</i> , subsección B, compases 26 a 29, armonía y motivos (tono real)..... | 51 |
| <i>Imagen 17</i> , subsección C, compases 30 a 37..... | 52 |
| <i>Imagen 18</i> , Subsección C, compases 30 a 37, armonía y motivos (tono real).... | 53 |

| | |
|--|----|
| <i>Imagen 19</i> , subsección C, compases 38 a 45..... | 53 |
| <i>Imagen 20</i> , subsección C, compases 38 a 45, armonía y motivos (tono real).... | 54 |
| <i>Imagen 21</i> , subsección D, compases 46 a 57..... | 55 |
| <i>Imagen 22</i> , subsección D, compases 46 a 57, armonía y motivos (tono real).... | 56 |
| <i>Imagen 23</i> , subsección A', compases 58 a 63..... | 57 |
| <i>Imagen 24</i> , subsección A', compases 58 a 63, armonía y motivos (tono real)... | 57 |
| <i>Imagen 25</i> , subsección A', compases 64 a 69..... | 58 |
| <i>Imagen 26</i> , subsección A', compases 64 a 69, armonía y motivos (tono real)... | 59 |
| <i>Imagen 27</i> , subsección A', compases 70 a 76..... | 60 |
| <i>Imagen 28</i> , subsección A', compases 70 a 76, armonía y motivos (tono real)... | 61 |
| <i>Imagen 29</i> , subsección Ep1, compases 77 a 85..... | 63 |
| <i>Imagen 30</i> , subsección Ep1, compases 77 a 85, armonía y motivos (tono real)..... | 64 |
| <i>Imagen 31</i> , subsección Ep1, compases 86 y 87 (tono real)..... | 65 |
| <i>Imagen 32</i> , subsección Ep2, compases 88 a 91..... | 66 |
| <i>Imagen 33</i> , subsección Ep2, compases 88 a 91, armonía y motivos (tono real)..... | 66 |
| <i>Imagen 34</i> , subsección Ep2, compases 92 a 95..... | 67 |
| <i>Imagen 35</i> , subsección Ep2, compases 92 a 95, armonía y motivos (tono real)..... | 67 |
| <i>Imagen 36</i> , subsección Ep2, compases 96 a 110..... | 68 |
| <i>Imagen 37</i> , subsección Ep2, compases 96 a 110, armonía y motivos (tono real)..... | 68 |

| | |
|---|----|
| <i>Imagen 38</i> , subsección F, compases 102 a 108..... | 69 |
| <i>Imagen 39</i> , subsección F, compases 102 a 108, armonía y motivos (tono real)..... | 69 |
| <i>Imagen 40</i> , subsección F, compases 109 a 112..... | 70 |
| <i>Imagen 41</i> , subsección F, compases 109 a 112, armonía y motivos (tono real)..... | 70 |
| <i>Imagen 42</i> , subsección F, compases 112 a 113 (tono real)..... | 71 |
| <i>Imagen 43</i> , subsección E'p2', compases 115 a 117..... | 73 |
| <i>Imagen 44</i> , subsección E'p2', compases 115 a 117, armonía y motivos (tono real)..... | 74 |
| <i>Imagen 45</i> , subsección E'p1, compases 118 a 121..... | 75 |
| <i>Imagen 46</i> , subsección E'p1', compases 118 a 121, armonía y motivos (tono real)..... | 76 |
| <i>Imagen 47</i> , subsección E'p1', compases 122 a 125..... | 76 |
| <i>Imagen 48</i> , subsección E'p1', compases 122 a 125, armonía y motivos (tono real)..... | 77 |
| <i>Imagen 49</i> , subsección G, compases 126 a 131..... | 78 |
| <i>Imagen 50</i> , subsección G, compases 126 a 131, armonía y motivos (tono real)..... | 78 |
| <i>Imagen 51</i> , subsección G, compases 132 a 136..... | 79 |
| <i>Imagen 52</i> , subsección G, compases 132 a 136, armonía y motivos (tono real)..... | 80 |
| <i>Imagen 53</i> , subsección D', compases 137 a 141..... | 80 |

| | |
|--|----|
| <i>Imagen 54</i> , subsección D', compases 137 a 141, armonía y motivos (tono real)..... | 81 |
| <i>Imagen 55</i> , subsección D', compases 142 a 153..... | 82 |
| <i>Imagen 56</i> , subsección D', compases 142 a 153, armonía y motivos (tono real)..... | 83 |
| <i>Imagen 57</i> , subsección H, compases 154 a 159..... | 84 |
| <i>Imagen 58</i> , subsección H, compases 154 a 159, armonía y motivos (tono real)..... | 85 |
| <i>Imagen 59</i> , subsección H, compases 160 a 166..... | 86 |
| <i>Imagen 60</i> , subsección H, compases 160 a 166, armonía y motivos (tono real)..... | 87 |
| <i>Imagen 61</i> , subsección G', compases 167 a 172..... | 87 |
| <i>Imagen 62</i> , subsección G', compases 167 a 172, armonía y motivos (tono real)..... | 88 |
| <i>Imagen 63</i> , compases 173 a 181..... | 89 |
| <i>Imagen 64</i> , compases 173 a 181, armonía y motivos (tono real)..... | 90 |

TABLAS

| | |
|---|----|
| <i>Tabla 1</i> , macroestructura de la obra con descripción de su carácter y tempo... | 42 |
| <i>Tabla 2</i> , subsección A, elemento conector, compás 11 | 47 |
| <i>Tabla 3</i> , comparación entre Mb y Mc..... | 50 |
| <i>Tabla 4</i> , construcción del ostinato rítmico..... | 62 |
| <i>Tabla 5</i> , comparación entre las dos apariciones del puente..... | 72 |
| <i>Tabla 6</i> , síntesis de la estructura de la obra..... | 90 |
| <i>Tabla 7</i> , textura en la sección 1 | 91 |
| <i>Tabla 8</i> , textura en la sección 2..... | 91 |
| <i>Tabla 9</i> , textura en la sección 3..... | 92 |

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. WITHIN score.

ANEXO B. WITHIN score en tono real.

ANEXO C. WITHIN audio MIDI (simulación de instrumentos).

ANEXO D. Análisis a referente creativo, *Rapsodia para saxofón y orquesta de Claude Debussy*.

ANEXO E. Partitura de reducción a piano de *Rapsodia para saxofón y orquesta de Claude Debussy*.

RESUMEN

Este trabajo presenta el desarrollo y resultado de un proceso creativo de composición musical de una rapsodia para saxofón soprano y marimba a cuatro baquetas, junto a su respectivo análisis musical integral. Incluye la descripción de los recursos musicales utilizados en dicha composición, por los cuales se deduce que trata de una obra con estilo contemporáneo. Finalmente es importante mencionar que el fin de la obra es otorgar y enriquecer el repertorio tanto para el saxofón soprano, como para la marimba.

Palabras clave. Composición, música contemporánea, rapsodia, saxofón soprano, marimba.

ABSTRACT

This document presents the development and result about a creative process of musical composition of a rhapsody for soprano saxophone and four sticks marimba, with its respective integral musical analysis. Includes the description about the musical resources used on this composition, with the ones can be deduced it belongs to a contemporaneous style. Finally, it's important to mention that the goal of this composition, it's to give and enrich the soprano saxophone and marimba repertoire.

Key words. Composition, contemporaneous music, rhapsody, soprano saxophone, marimba.

INTRODUCCIÓN

A continuación, el siguiente trabajo expone los componentes tanto teóricos como técnicos del resultado de un proceso de composición musical, el cual surge debido a la problemática encontrada en enriquecer el repertorio principalmente para el saxofón soprano, utilizando como instrumento acompañante a la marimba debido a sus características y posibilidades melódicas, armónicas y percutidas, además de la afinidad del compositor por dicho instrumento.

El proceso de creación se vio enriquecido acudiendo a un referente creativo de la música internacional, ya que se buscó una estructuración de la forma que resultase coherente y permitiera a la música expresarse por sí misma, sin necesidad de estar ligada a un texto.

En cuanto a los recursos musicales, se acudieron a sonoridades y técnicas características de finales del siglo XIX y comienzos del XX, momento en el que la música se abre a diferentes posibilidades como acordes cuartales, enlaces armónicos no funcionales, retorno y replanteamiento de la modalidad, intercambios modales, polimetría, entre muchos otros.

GLOSARIO

La melodía. La melodía, según el diccionario enciclopédico de la música, se considera como el “Resultado de la interacción entre la altura de los sonidos y el ritmo” ¹, los cuales están ordenados de forma sucesiva temporal, manifestándose así, como diseño en posición horizontal.

El ritmo. Se entiende por ritmo como “la organización temporal de los elementos de la música sin importar cuán flexible pueda ser en metro y en tiempo, la irregularidad de los acentos y la variación de los valores de duración” ², es decir, se trata de un orden de los elementos musicales a través del tiempo.

La armonía. Para Toch ³, la armonía, a diferencia del acorde, es un estudio profundo de la relación e interacción de los sonidos usados en la música ubicados unos encima de otros, es decir, de forma vertical. Pero aclara también que la profundidad de este estudio se destaca en no solo relacionar los sonidos verticalmente, pues de esta forma la armonía no se escaparía del concepto estático de acorde, por lo que se debe realizar de igual forma una relación entre acorde y acorde, es decir, de forma horizontal.

Esta apreciación de la armonía por parte de Toch surge debido a las nuevas tendencias del siglo XX que se desligan de la jerarquización de las notas de la música tonal, resultando en una nueva gama de relaciones armónicas y posibilidades de tratar de forma diferente las disonancias y consonancias.

¹ LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de cultura económica. 2008, p. 934

² Ibid., p. 1285

³ TOCH, Ernst. Elementos constitutivos de la música. Barcelona, IDEA BOOKS S.A. 2001, p. 51

1. ÁREA PROBLEMÁTICA

1.1 Descripción Del contexto. En el programa Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, localizada en la vereda la Julita en el suroriente del municipio de Pereira, se presenta la oportunidad de emprender un proceso creativo mediante la composición de una obra musical para saxofón soprano y marimba a cuatro baquetas, en forma de *rapsodia* durante el primer y segundo semestre del año 2018.

1.1.1 Definición del problema. En el programa Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira no se cuenta con la creación de una obra para saxofón soprano y marimba a cuatro baquetas como resultado de un proceso creativo musical. Dicho proceso requiere el desarrollo y estructuración de un marco teórico que recopile las características tímbricas de ambos instrumentos, al igual que recursos rítmicos, melódicos y armónicos que intervendrán en la composición. Datos que serán sometidos a un constante registro y análisis metodológico.

1.2 Aspectos que intervienen. Los aspectos que intervienen se definen por: La necesidad de llevar a cabo un proceso creativo de composición musical, la creación de repertorio tanto para saxofón soprano como para marimba, explorar las cualidades tímbricas del saxofón soprano y la marimba juntos.

1.2.1 Aspecto 1. Descripción del proceso creativo musical vivido en la realización de la composición de este trabajo, a través de los momentos de *intuición* e *incubación* de las ideas.

1.2.2 Aspecto 2. Descripción de la estructuración de la composición musical enmarcada en los parámetros que caracterizan la forma rapsodia.

1.2.3 Aspecto 3. Realizar un análisis musical de los recursos rítmicos, melódicos, armónicos y de textura usados en la composición.

1.3 Preguntas que guiarán la investigación. A partir de lo anteriormente descrito y evidenciado, se plantean las siguientes preguntas de investigación.

1.3.1 Pregunta general o hipótesis de trabajo

¿Qué aspectos técnicos y teóricos se deben tener en cuenta para la realización de un proceso creativo musical de una obra con forma rapsodia, para saxofón soprano y marimba a cuatro baquetas?

1.3.2 Preguntas específicas

- ¿Cómo describir el proceso creativo musical experimentado en la realización de la composición de la obra *Within* en forma de rapsodia, para saxofón soprano y marimba a cuatro baquetas a través de los momentos de intuición e incubación de las ideas?
- ¿Cómo describir la estructuración de la composición musical enmarcada en los parámetros que caracterizan la forma *rapsodia*?
- ¿Cómo realizar un análisis musical de los recursos rítmicos, melódicos, armónicos y de textura usados en la composición?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Componer una obra musical para saxofón soprano y marimba a cuatro baquetas, enmarcada en forma de *Rapsodia* y describirla a partir del análisis musical integral.

2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Describir el proceso creativo musical experimentado en la realización de la composición de este trabajo, a través de los momentos de *intuición* e *incubación* de las ideas.
- Describir la estructuración de la composición musical enmarcada en los parámetros que caracterizan a la forma *rapsodia*.
- Realizar un análisis musical de los recursos rítmicos, melódicos, armónicos y de textura usados en la composición.

2.3 PROPÓSITOS

- Incentivar tanto a estudiantes como a docentes de la Universidad Tecnológica de Pereira a indagar y acoger los procesos creativos de la música abordados desde la composición como parte de la formación integral del programa.
- Generar un antecedente y punto de referencia para estudiantes del programa licenciatura en música de la Universidad Tecnológica de Pereira que deseen emprender un proceso creativo de composición musical.
- Exponer a través de una obra las cualidades técnicas, expresivas y tímbricas del saxofón soprano y la marimba.
- Generar repertorio contemporáneo para el saxofón soprano y la marimba.

3. JUSTIFICACIÓN

Novedad: Este proyecto presenta la posibilidad de ampliar el repertorio propio para el saxofón soprano, ya que la mayoría de las obras a nivel nacional e internacional son escritas para el saxofón alto, dejando así al saxofón soprano no más que transcripciones e incluso adaptaciones de otros instrumentos. Además, no se encuentra evidencia de un trabajo con características tanto organológicas como de forma musical en proyectos de composición musical en la Universidad Tecnológica de Pereira ni a nivel nacional.

Interés: La primera persona favorecida con la realización de este proyecto es el autor, pues el desarrollo de este presenta una gran ampliación en el conocimiento y experiencia en el tema de la composición musical, además, por medio de este trabajo puede acceder al título de Licenciado en Música. Se deja también un nuevo referente de proceso creativo de composición musical accesible y de gran significancia no solo en la Universidad Tecnológica de Pereira, si no, también a la comunidad académica en general.

Utilidad: Este trabajo busca fortalecer e incentivar la formación de nuevos procesos creativos de composición musical y de ampliación de repertorio de instrumentos a los cuales poco se les escribe música.

Viabilidad y factibilidad: Es viable y factible puesto que se cuenta con el conocimiento y experiencia en el ámbito de composición musical, además se dispone de la ayuda y asesoramiento de especialistas en el tema, junto a la facilidad de acceso a información en línea y bibliográfica de la Universidad Tecnológica de Pereira para realizar una investigación diversa y verídica, que ayude a soportar el trabajo de creación. Cabe aclarar también, que este trabajo no pretende generar ningún tipo de ingreso o remuneración económica, pues es realizado solo con fines académicos y ampliación de conocimiento para el autor y la comunidad académica en general.

Pertinencia: Es pertinente puesto que fortalece y complementa las competencias obtenidas en el proceso educativo de quien lo realiza, además es requisito para optar al título de licenciado en música de la Universidad Tecnológica de Pereira.

4. MARCO TEÓRICO

4.1 PROCESO CREATIVO

La creatividad, si bien es parte de la naturaleza creadora del ser humano, esta puede presentarse en mayor o menor medida de acuerdo con el entrenamiento al que sea expuesta, como si se tratase de cualquier otra actividad que debe practicarse rigurosamente para optimizar un desarrollo técnico. Es por ello que, explicada desde la psicología de la creatividad, se entiende como “el estado de *conciencia* que permite generar una red de relaciones y conexiones mentales para identificar, plantear y resolver problemas de manera relevante y divergente” ⁴, sin embargo, ser muy creativo no es garantía de la obtención de un buen resultado, por ello es menester una metodología adecuada para lograr la consolidación de diferentes ideas en un solo resultado.

Antes de abordar el proceso creativo en materia, se debe considerar el panorama de que toda idea no surge en la mente del ser humano de la nada, pues todo entendimiento de un campo viene de un proceso previo llevado a cabo por otras personalidades, quienes a su vez basaron su trabajo en el trabajo de otros, siendo todos finalmente un pequeño eslabón que crece exponencialmente a través del tiempo. A partir de esta pauta Toch expresa lo siguiente, “Creo que sólo podemos ser el producto de una larga cadena de antepasados y que todo artista creador está involuntariamente ubicado como eslabón en esta cadena. Coopera en la continuidad, hasta un punto en que lo atemporal es más importante que lo momentáneo” ⁵.

De hecho, reconocer, admirar, indagar, trabajar y perfeccionar las ideas de otros autores es el inicio del proceso creativo, pues “al fin y al cabo la creatividad implica siempre la superación de un reto: una dificultad, una carencia, una insuficiencia, una

⁴ GUILLERA, Llorenç. Anatomía de la creatividad. FUNDIT 2011, p. 32

⁵ TOCH, Ernst. Elementos constitutivos de la música. Barcelona, IDEA BOOKS S.A. 2001, p. 5

insatisfacción o una molestia”⁶ que pudiesen quedar sin resolver dentro de los trabajos a los cuales se están abordando. Si bien es importante identificarse con ellos, Toch⁷ aclara, desde la música, que la revolución de un conocimiento ocurre cuando una o un grupo de personas consideran que un recurso ya está gastado y pierde su efecto novedoso, como ocurrió con el clasicismo musical, cuyo desgaste dio origen al romanticismo.

Guillera, abarcando el concepto de diferentes autores, logra alcanzar la que considera, la lista de pasos para llevar a cabo un proceso creativo de una forma sistematizada y ordenada. Estos pasos son:

1. Detección de la dificultad o problema (Dewey)
2. Definición y delimitación del problema (Dewey)
3. Preparación. Revisión de toda la información disponible (Wallas, Rossman)
4. Si falta información, buscarla (Guillera)
5. Generación de ideas. Formulación de distintas soluciones alternativas (aplicando estrategias mentales y técnicas de creatividad) (Dewey)
6. Si las ideas no vienen, incubar el problema (Poincaré, Wallas)
7. Iluminación. Aparición de una nueva idea (Poincaré, Wallas)
8. Desarrollo de las ideas. Esbozos, maquetas, pruebas pilotos, proyectos completos cuando sea preciso (Guillera)
9. Evaluación crítica de las soluciones propuestas. Comparativa de ventajas y desventajas (Dewey, Wallas, Rossman)
10. Si no hay soluciones válidas, volver a etapa 2 (Guillera) 11. Si hay soluciones válidas, aceptarlas y perfeccionarlas (Dewey, Rossman.)⁸

⁶ GUILLERA, Llorenc. Anatomía de la creatividad. FUNDIT 2011, p. 41

⁷ TOCH, Ernst. Elementos constitutivos de la música. Barcelona, IDEA BOOKS S.A. 2001, p. 8

⁸ GUILLERA, Llorenc. Anatomía de la creatividad. FUNDIT 2011, p. 43

Esta lista es el resultado de “investigaciones realizadas sobre el proceso mental de la creación”⁹, las cuales lograron amparar a la creatividad bajo un orden no totalitario, más sí eficaz, que tranquiliza la ansiedad que produce la lluvia de ideas producidas por simple *intuición*.

4.1.1 La intuición. La intuición, dentro del proceso creativo musical, juega un papel muy importante, pues es, desde la percepción de Toch¹⁰ la expresión del talento creativo, y resalta, además, que un proceso completamente racional no será garantía para que dicho talento se desarrolle. Sin embargo, esperar a ser iluminado para emprender un trabajo creativo puede resultar contra productivo, pues explicado en palabras de Pablo Picasso “las musas existen, pero te tienen que encontrar trabajando”¹¹.

Para Guiller, la intuición “trabaja con la experiencia acumulada a base de vivencias, con los estímulos sensoriales, con las emociones, con los sueños”¹², y que “para aprovechar el conocimiento implícito que conlleva debemos atender sus manifestaciones y llevarlas a la conciencia, superar las barreras emocionales o mentales que nos impiden el acceso al concepto clave”¹³. por eso, retomando la lista que propone este autor para un proceso creativo, se denota la importancia que da al punto referente a la incubación de una idea o un descanso, entendiéndolo así, como un espacio que es brindado a la intuición para iluminar lo que el raciocinio no logra concretar.

4.2 COMPOSICIÓN MUSICAL

Aunque la palabra o el acto de componer no es una actividad exclusiva de la música, esta es acogida como la descripción de “un proceso de construcción, una conjunción creativa, un desarrollo y la terminación de una concepción o inspiración inicial”¹⁴.

⁹ Ibid., p. 44

¹⁰ TOCH, Ernst. Elementos constitutivos de la música. Barcelona, IDEA BOOKS S.A. 2001, p. 166

¹¹ PICASSO, PABLO. Citado por: GUILLERA, Llorenç. Anatomía de la creatividad. FUNDIT 2011, p. 44

¹² GUILLERA, Llorenç. Anatomía de la creatividad. FUNDIT 2011, p. 45

¹³ Ibid., p. 45

¹⁴ LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de cultura económica. 2008, p. 342

Sin embargo, al igual que todo proceso de creación, el acto compositivo debe estar guiado por un trabajo consciente por parte del creador, quien es el encargado de organizar de forma lógica y coherente la concepción general de la obra, la conducción y ubicación de las ideas que surgen durante el proceso y los elementos que constituyen a la música que se originan a partir del sonido, entendidos como ritmo, armonía, melodía, textura, etc.

La organización de estos elementos es lo que permite a la música llegar a oídos del receptor de forma que sea digerible tanto para sus sentidos como para su intelecto, pues en palabras de Schönberg, “Sin organización, la música sería una masa amorfa, tan ininteligible como un ensayo sin signos de puntuación, o tan inconexa como una conversación que salta sin propósito alguno de un tema a otro” ¹⁵.

Dentro de la composición toman partido todos los conceptos que la teorización musical ha recopilado a lo largo de la historia, junto a los análisis realizados a grandes compositores, entendiendo así, desde la percepción de Toch ¹⁶, que en primera instancia surge la creación, donde a partir de ella se forma la teoría que la explica, aunque también expone la posibilidad de que a través de la teoría se llegue a nuevos descubrimientos, pues si bien algo aclara el autor, es que para la composición musical no existen absolutos.

4.2.1 Elementos constitutivos de la música.

Para Toch ¹⁷ existen ciertas características de la música que se pueden entender como eternas o permanentes, las cuales independientemente del momento histórico que se esté viviendo, van a ser siempre parte del constructo de la música, a diferencia de otras que son transitorias y están directamente relacionadas a una época.

¹⁵ SCHÖNBERG, Arnold. Arnold. Fundamentos de la Composición Musical. Madrid. REAL MUSICAL. 2004, p.11

¹⁶ TOCH, Ernst. Elementos constitutivos de la música. Barcelona, IDEA BOOKS S.A. 2001, p. 26

¹⁷ Ibid., p. 25

Estas características se originan a partir del sonido, siendo este el “material de la música” ¹⁸ de donde a partir de sus cualidades físicas (altura, timbre, duración, articulación, volumen e intensidad) se extraen tres conceptos que han formado a la teorización clásica de la música: la melodía, el ritmo y la armonía.

4.2.2 Recursos musicales y compositivos del siglo XX.

Si bien la música del siglo XIX era regida por un centro de gravedad y una jerarquía de los sonidos, el siglo XX representa una ruptura a esta idea, brindando así una paleta más amplia a disposición de los compositores de este siglo. De hecho, Vincent Persichetti realiza un acercamiento a este momento histórico para la música, partiendo de la premisa de que “Cualquier sonido puede suceder a cualquier otro sonido, cualquier sonido puede sonar simultáneamente con cualquier otro sonido o sonidos, y cualquier grupo de sonidos puede ser seguido por cualquier otro grupo de sonidos, lo mismo que cualquier grado de tensión o matiz puede darse en cualquier medio bajo cualquier clase de acento o duración” ¹⁹, esto, por supuesto, sin referirse a una falta de técnica o aleatoriedad de los sonidos, pues aunque en principio fue una exploración intuitiva por parte de los compositores, ellos mismos establecieron sus propias premisas a la hora de componer, como Schönberg con su dodecafonismo o Debussy con su búsqueda del color.

La necesidad de renovar y lograr para la música del siglo XX una “energía rítmica, tejido armónico vívido, colorido melódico, y fresca escritura lineal” ²⁰ reunieron bajo un mismo contexto elementos del pasado; como los modos gregorianos o el retorno a la música folclórica con las escalas pentatónicas, junto a elementos del presente. Además, se exploran otros elementos como escalas simétricas, acordes cuartales, compases irregulares entre otros, lo cual fue base para la consolidación de los

¹⁸ SCHÖNGERB, Arnold. Tratado de Armonía. Madrid. REAL MUSICAL. 1974, p.15

¹⁹ PERSICHETTI, Vincent. Armonía del siglo XX. Madrid, REAL MUSICAL EDITORES. 1985 de la versión española p. 11

²⁰ Ibid., p. 5

diferentes estilos que conforman la música contemporánea, elementos que influirían hasta la actualidad.

Por tanto, a continuación, se dará una explicación de los recursos musicales que serán incluidos en este trabajo.

4.2.2.1 Compás irregular. Normalmente los compases en la música son clasificados como binarios o ternarios de acuerdo a sus características métricas, sin embargo, los compases irregulares son la resultante de la suma entre dos o más compases regulares, por ejemplo, un compás de cinco cuartos es visto como la suma de uno de tres y uno de dos; o viceversa ($5/4 = 3+2$ o $2+3$), creando posibilidades melódico-rítmicas de sensación inestable, impar y divergente a la de un compás regular. Esta herramienta es usada en la música folclórica, especialmente de la región del medio oriente, pero resulta bien adoptada por la música contemporánea.

4.2.2.2 Acordes cuartales. Es el resultado de la superposición de tres o cuatro sonidos a la distancia de cuartas, que pueden ser justas o aumentadas, lo que permite una mayor variedad en la sonoridad de lo que permite la superposición de terceras. Este recurso armónico surge de “la ornamentación de la triada y de las técnicas de la polifonía medieval” ²¹ por tanto es compatible en su conducción con acordes de terceras o acordes compuestos.

4.2.2.3 Acordes con sonidos añadidos. Este tipo de acordes no deben ser confundidos con los acordes compuestos, pues para evitar esto, se ubican en el interior de la estructura del acorde, sea triada o cuartal, en donde como describe Persichetti ²², forman intervalos de segunda, mayores o menores, modificando así la cualidad del color del acorde, más que su función armónica.

4.2.2.4 Acordes compuestos. A diferencia de los acordes con sonidos añadidos, este tipo de acordes son sonidos que se ubican en la parte superior de la estructura

²¹ Ibid., p. 95

²² Ibid., p. 111

del acorde y superan la octava; por esto son conocidos también como acordes de superestructura. Es una herramienta útil para cambiar las características texturales de los acordes por terceras, más que su función armónica.

4.2.2.5 Modulación modal e intercambio modal. Persichetti ²³ habla sobre modulación modal refiriéndose a ella como la fluctuación de una melodía a través de diferentes centros tonales, pero conservando el mismo modo. Por otro lado, el intercambio modal sucede cuando la melodía cambia de modo en función a un mismo centro tonal.

4.2.2.6 Recursos escalísticos. Se tendrán en cuenta para este trabajo, recursos escalísticos como los modos gregorianos o eclesiásticos, esto incluye el modo mayor (jónico) de donde se derivó la música tonal, las dos posibilidades de la escala exatónica por tonos enteros y escalas pentáfonas con sus posibles estructuraciones modales. Cada tipo de escala produce sus propias características y estructuraciones armónicas, sustentando los puntos anteriormente mencionados.

A continuación, se ilustrará la estructuración de las escalas, tomando como referencia la definición y las imágenes que expone Persichetti en “*armonía del siglo XX*”:

4.2.2.6.1 Modos. Como material compositivo, los modos pueden ordenarse de acuerdo con sus características colorísticas. En este caso, Persichetti presenta el orden de los modos del más “oscuro” al más brillante:

²³ Ibid., p. 38

Imagen 1, Orden de los Modos de más “Sombrio” a más “Brillante”, Armonía del Siglo XX de Vincent Persichetti, p. 23 y 34.



Teniendo en cuenta esta paleta de “luminosidad” que deja a disposición Persichetti, para la composición de este trabajo predominarán dos modos:

El modo dórico, debido a la transición de lo sombrío a lo brillante entre su primer y segundo tetracordio, y el modo lidio por ser el extremo de luminosidad en esta gama cromática. Esto, con la finalidad de brindarle a la obra una característica brillante a nivel general.

Cabe aclarar que la aparición de otros modos también será tenida en cuenta como recurso compositivo para dar variedad en el color en diferentes momentos de la obra, sin embargo, no serán tan enfatizados como los dos modos ya mencionados.

4.2.2.6.2 Escalas pentáfonas. Son llamadas de esta forma debido a que su estructuración interválica en una octava da como resultado la sucesión de cinco sonidos. En este caso, dentro de la obra, guiándose por la descripción ya mencionada de Persichetti, serán usadas para evocar una sonoridad *arcaica* y *antigua*, como cantos de los antepasados.

Imagen 2, Modos de las escalas pentáfonas, Armonía del Siglo XX de Vincent Persichetti, p. 49.



4.2.2.6.3 Escala exatónica (tonos enteros). Esta es una escala de construcción simétrica, en donde la distancia entre nota y nota se conforma por la de un tono. Se puede construir a partir de Do y de Do#, los demás grados resultarán tan solo en una inversión de una de estas dos opciones.

Imagen 3, Escala exatónica a partir de Do.



4.2.2.7 Contrapunto. Walter Piston, en su libro llamado “*Contrapunto*”, se refiere a este como “el arte de combinar líneas melódicas” ²⁴, el cual hace presencia en casi

²⁴ PISTON, Walter. *Contrapunto*. Edición lengua castellana Span Press. 1998, p. 9

toda la música, convirtiéndose así en un elemento importante para la vitalidad de esta y como material compositivo.

Esta combinación de melodías se puede abordar desde el estudio de dos aspectos, la concordancia y la discordancia, entendidas también como dependencia e independencia. Explicadas en palabras de Walter Piston:

... la dependencia, o concordancia, vendría dada armónicamente por el uso de consonancias y por la coincidencia del ritmo armónico con el ritmo melódico. En el ritmo habría coincidencia de acentos o tiempos fuertes y de actividad rítmica. En las líneas melódicas, habría lo que se llama movimiento directo, y diferentes voces alcanzarían el clímax, o punto culminante, simultáneamente. Estos aspectos restan interés a la naturaleza contrapuntística de la textura.

Por otra parte, la independencia, o discordancia, se obtiene por el uso de disonancias y notas extrañas, evitando la coincidencia de los acentos y esquemas rítmicos, y por la oposición de las curvas melódicas, empleando los movimientos oblicuo y contrario.²⁵

La efectividad de esta técnica de composición se basa en una equilibrada combinación de estos dos aspectos. Cabe resaltar que, aunque su auge y mayor desarrollo se dio en los siglos correspondientes al barroco y anteriores, sigue siendo utilizada hasta la actualidad, esto debido a la posibilidad de dibujar líneas melódicas en texturas polirítmicas.

4.2.3 Textura. Según el diccionario enciclopédico de la música "... la textura se refiere a la construcción vertical de la música dentro de un periodo determinado, es decir, la relación entre las partes sonoras simultáneas."²⁶ Esto quiere decir que la textura es la resultante de una interacción vertical (melódica) y horizontal (armónica), entre varias líneas de sonidos super puestos. Además, "la textura puede estar condicionada por el espaciamiento vertical de los acordes (densidad), por el

²⁵ Ibid., p. 9

²⁶ LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de cultura económica. 2008, p. 1505

color instrumental o vocal, la intensidad, el ataque y, de hecho, por el efecto espacial de los silencios.”²⁷

Las texturas que serán empleadas en el proceso compositivo de este trabajo; definidas desde la escuela clásica, son:

- *Monodía*: básicamente se trata de una melodía sin acompañamiento, muy característico del canto gregoriano.
- *Homofonía*: son dos melodías que suenan simultáneamente a un mismo ritmo, pero a diferentes alturas interválicas.
- *Polifonía*: La textura producida por dos o más voces o instrumentos ejecutando líneas melódicas independientes.
- *Melodía y acompañamiento*: Es una textura lograda cuando por debajo de una melodía principal se hallan otras voces, o instrumentos, realizando la función de reforzar la armonía sin quitar protagonismo a la línea melódica principal. Suelen utilizarse notas largas, articulaciones cortas u ostinatos rítmicos, incluso una mezcla de todos los mencionados.

4.2.4 Forma. Zamacois²⁸, en su libro “*curso de formas musicales*” plantea que la forma es la organización de ideas musicales de forma organizada. Por tanto, la forma es el desarrollo elocuente, de acuerdo a su contexto, de un discurso expresado a través de frases, semicadencias, cadencias, pausas, texturas y demás recursos que la música ofrece para lograr un sentido de unidad.

Las formas con las que se estudia la composición; sean pequeñas formas o grandes como los conciertos o sinfonías, son producto de la imaginación y fantasía de los grandes compositores, por lo que esto atribuye a la forma, la capacidad de transmutar y replantearse a través del tiempo, incluso algunas terminan olvidadas. Con esta característica presente Zamacois afirma que “ningún tipo formal de historia

²⁷ Ibid., p. 1505

²⁸ ZAMACOIS, Joaquín. Curso de formas musicales. Editorial Labor, Barcelona. 1960, p. 3

larga ha podido, como es lógico, permanecer invariable a través de ella” ²⁹ incluso retomar viejas formas olvidadas ha permitido el paso a nuevas estructuras formales. Es por eso que no se puede esperar que el modelo de una sonata actual ajuste con las primitivas, incluso esto ocurría ya desde la época de Beethoven.

En síntesis, la forma no corresponde a una plantilla a la cual se debe aferrar ciegamente, como pintando entre líneas, si no que se trata de un constructo que se forma a partir del estudio de antecedentes y la capacidad de sintaxis del compositor.

4.2.4.1 La forma Rapsodia. Corresponde, dentro de la música, a una forma instrumental, la cual representó gran importancia para los compositores de la época del romanticismo musical, esto, como respuesta al interés por la música folclórica de los gitanos y aires típicos húngaros. Como forma musical, varios autores que la han abordado logran llegar a un consenso en cuanto a estructura y carácter se refiere. Para ello se tomará como referencia a Jaime Ingram, el cual define esta forma como “un tipo de obra construida con temas diferentes, amontonados uno tras otro, libremente”³⁰, Con poca o ninguna relación entre sí. En síntesis, la rapsodia es una forma sin una estructura específica. Sin embargo, los temas deben ser ideas que conformen un conjunto como percepción general de la obra, por esto debe haber un desarrollo y conducción de los temas, pues no se trata a la aparición aleatoria de diversas ideas musicales. Su carácter, de una forma general, puede ser catalogado como “épico, heroico y nacionalista” ³¹, aunque puede también desarrollarse a partir del interés del compositor por otras culturas, como ha sucedido con muchas otras formas musicales.

Si bien no se le atribuye una estructura estricta o estandarizada, Jaime Ingram³², dentro de su análisis hecho a diferentes compositores en su libro Orientación musical, aclara que hablando de generalidades y siempre dentro de una gran

²⁹ Ibid., p. 4

³⁰ INGRAM, Jaime. Orientación musical. Universal Books. Panamá. 2002, p. 72

³¹ Ibid., p. 72

³² Ibid., p. 72

libertad para el compositor, las rapsodias están constituidas por dos secciones, una lenta y otra rápida, como sucede en las rapsodias húngaras de Franz Liszt, inspiradas en la música gitana húngara.

4.2.5 Organología. La organología con la que dispondrá la composición de este trabajo está dividida en dos instrumentos de diferente familia (viento madera y percusión idiófono). Pese a que el instrumento de viento (saxofón soprano), debido a su cualidad melódica tomará un rol de protagonista dentro de la obra, se aprovecharán las capacidades técnicas que posee el instrumento de percusión (marimba) para crear texturas diferentes a las de melodía y acompañamiento.

4.2.5.1 Saxofón soprano. Es un instrumento perteneciente a la familia de las maderas, pese a que su construcción es en una aleación metálica, su sonido se produce por la vibración de una lengüeta de madera.

A nivel técnico es el saxofón más exigente debido a la presión del aire que se debe aplicar, aunque esto es compensado con la comodidad de la posición con la que se interpreta y su ligero peso.

Se trata de un instrumento transpositor afinado en Bb (Si bemol). Su registro, sin tener en cuenta los sobreagudos, es el siguiente:

Imagen 4, registro del saxofón soprano, notas escritas y notas reales.



4.2.5.1.1 Técnica extendida. El maestro en saxofón Wilson Ferrer de la universidad de Antioquia habla sobre la técnica extendida en el saxofón como la “producción de sonidos no convencionales en el instrumento. Esto quiere decir producir sonidos diferentes a los que naturalmente se pueden ejecutar y que requieren otras maneras

o técnica para tocar el saxofón”³³. Algunas de estas técnicas de interés para este trabajo son:

- *Respiración circular*: consiste en sostener sin interrupción una nota con el aire producido por la presión de las mejillas mientras se respira simultáneamente para reponer el aire en los pulmones.
- *Slap*: Es un sonido de característica percutida. Se produce al chocar; de una forma específica, la lengua contra la caña.

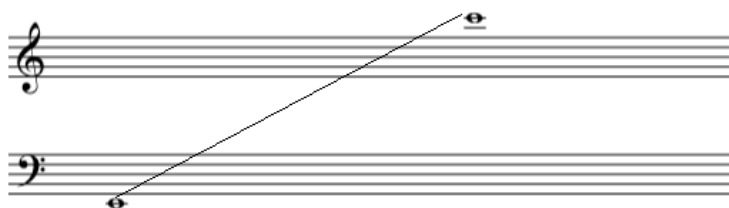
4.2.5.2 Marimba. La marimba es un instrumento de percusión perteneciente a la subfamilia de los idiófonos. Su sonido se produce por el choque de baquetas contra las placas y es amplificado a través de tubos o cajas de resonancia ubicados en su parte inferior.

Aunque normalmente es interpretada usando un par de baquetas, su desarrollo técnico e interpretativo ha consolidado la ejecución de este instrumento a cuatro baquetas, o sea, un par en cada mano, brindándole características tanto melódicas como armónicas.

El color de su sonido puede variar según el material de las cabezas de las baquetas, lo que puede producir mayor o menor cantidad de armónicos, luminosidad u oscuridad en el sonido.

A continuación, se presenta una imagen que ilustra el rango del registro sonoro de la marimba, ubicado en el pentagrama:

Imagen 5, Registro de marimba.



³³ Ferrer, Wilson. Cinco técnicas extendidas del saxofón aplicadas a la cumbia. Universidad EAFIT. 2015, p. 7

4.3 ANTECEDENTES

4.3.1 Antecedente internacional. Trabajo de maestría: *“Composición de Rapsodia Ecuatoriana para Orquesta Sinfónica: un acercamiento a su concepción”*³⁴. En este trabajo el autor propone la creación de una obra para orquesta sinfónica como método de investigación a la forma rapsodia. Para ello realiza una reseña histórica de los posibles inicios de esta forma y de su llegada a las Américas, usando ritmos autóctonos del Ecuador.

Trabajo de maestría *“Composición y Recital de la Suite: Jambelí”*³⁵. Es un trabajo que aborda la forma suite tradicional europea y la vincula a elementos y estilos autóctonos del Ecuador. El autor plantea en este proyecto una búsqueda por resaltar la importancia de la composición musical como un medio de producción de significaciones y soporte al acervo cultural de un país.

4.3.2 Antecedente nacional. Trabajo de maestría: *“las técnicas extendidas en tres obras colombianas para saxofón”*³⁶. Es un trabajo cuyo enfoque se basa en un análisis de las composiciones de tres autores colombianos, en donde el saxofón es protagonista y sobresale por la ejecución de técnicas extendidas. Pese a no ser un trabajo propio de composición, es menester para este proyecto, pues registra de forma académica composiciones donde el saxofón es solista.

4.3.3 Antecedente local. Trabajo de pregrado para conseguir el título de licenciado en música *“Composición de cinco piezas para banda sinfónica en cinco niveles progresivos de dificultad técnica”*³⁷. Para este trabajo el autor emprende un proceso

³⁴ PANCHI CULQUI, Williams Ernesto. *Composición de Rapsodia Ecuatoriana para orquesta sinfónica: un acercamiento a su concepción*. Cuenca-Ecuador, 2012, 188 p. Trabajo de grado (Magister en investigación y pedagogía musical). Universidad de Cuenca en convenio con la pontificia Universidad Católica del Ecuador.

³⁵ ROMERO AYARCA, Aníbal. *Composición y Recital de la Suite: “Jambelí”*. Cuenca-Ecuador, 2013, 158 p. Trabajo de grado (Magister en pedagogía e investigación musical). Universidad de Cuenca.

³⁶ PRIOLÓ ESPITIA, Luis Fernando. *Las técnicas extendidas en tres obras colombianas para saxofón*. Medellín-Colombia, 2015, 62 p. Trabajo de grado (Magister en saxofón). Universidad EAFIT.

³⁷ TREJOS MEJÍA, Sebastián. *Composición de cinco piezas para banda sinfónica en cinco niveles progresivos de dificultad técnica*. Pereira, 2014. Tesis Pregrado (Licenciado en Música). Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Bellas Artes y Humanidades. Escuela de Música.

creativo de cinco piezas para el formato de banda sinfónica, elevando la dificultad técnica e interpretativa progresivamente entre las obras. Se enfoca en procedimientos que pueden ser usados para la composición en este formato, usando ritmos colombianos mezclados a técnicas compositivas contemporáneas.

5. METODOLOGÍA

5.1 TIPO DE TRABAJO

El presente trabajo escrito, desarrolla un proyecto de carácter creativo, descriptivo, intuitivo y cualitativo, ya que en síntesis es una descripción de la relación de la teoría musical con el ejercicio de la composición, teniendo en cuenta siempre las manifestaciones espontáneas que conlleva el proceso creativo, el cual no es lineal y en la mayoría de los casos no cumple con un cronograma preciso de actividades.

5.1.1 Descripción de la población. Comunidad académica en general.

5.1.2 Descripción del objeto de estudio. Proceso de creación musical para la organología de la obra; saxofón soprano y marimba a cuatro baquetas.

5.1.3 Descripción de la unidad de análisis.

5.1.4 Descripción de la muestra.

5.1.5 Estrategias para la aplicación. Sistematización y cronograma de actividades.

5.1.6 Formas de sistematización.

- Microsoft Word (Parte de Microsoft office 365, Microsoft Corporation).
- Microsoft Excel (Parte de Microsoft office 365, Microsoft Corporation).
- Finale V2014 (Make Music, Inc. A Minnesota Corporation).

5.1.7 Formas de monitoreo y control. El control de actividades se hará por medio de una constante revisión y asesoría por parte del director Magister en Música Jose Manuel Gaviria Ayala y las asesorías del Magister Carlos Uribe Beltrán del proyecto durante el desarrollo del informe y del proceso de creación musical.

5.2 PROCEDIMIENTO

El cumplimiento de los objetivos será alcanzado a través de la realización de las siguientes fases con sus actividades correspondientes.

Fase 1. Descripción del proceso creativo musical de la composición “rapsodia para saxofón soprano y marimba a cuatro baquetas”.

- **Actividad 1.** Describir el origen de la obra, junto a sus momentos de *intuición, iluminación e incubación*.
- **Actividad 2.** Sistematización y transcripción de la obra.
- **Actividad 3.** Edición del score y las partes de la obra

Fase 2. Descripción de la estructuración de la composición musical rapsodia para saxofón soprano y marimba a cuatro baquetas (Within).

- **Actividad 1.** Describir la macroestructura de la obra.

Fase 3. Analizar el contenido musical y estructural de la obra Within.

- **Actividad 1.** Determinar elementos armónicos de la composición.
- **Actividad 2.** Determinar los recursos texturales de la obra.

6. RESULTADOS

6.1 DESCRIPCIÓN DEL PROCESO CREATIVO MUSICAL DE LA COMPOSICIÓN “RAPSDIA PARA SAXOFÓN SOPRANO Y MARIMBA A CUATRO BAQUETAS”.

A continuación, se hará un acercamiento a los acontecimientos que generaron la composición de la obra; no desde un punto de vista teórico, si no, desde una reseña de anécdotas que explican los momentos de *intuición* e *incubación* de las ideas al momento de componer.

6.1.1 Descripción del origen de la obra, junto a sus momentos de *intuición*, *iluminación* e *incubación*.

El proceso de creación musical de la rapsodia para saxofón soprano y marimba a cuatro baquetas se trata de un proceso largo y pausado, debido a la madurez y capacidades técnicas del compositor. Dicho proceso inicia a finales del año 2016, obteniendo un resultado inicial; inconcluso, poco satisfactorio para el compositor.

Imagen 6, primer resultado de la obra (año 2016).

Within

Adagio ♩ = 40

pp

mf

6

11

15

19

23

Este primer esbozo de la obra marca un obstáculo inicial muy grande, sin embargo, posteriormente se convertiría en un momento de *incubación* de esta, debido a que la idea nunca se abandonó, por el contrario, el compositor emprendió otros procesos de creación para mejorar y madurar a nivel técnico la sintaxis musical. La idea del título “Within”, trata de expresar la significancia que presenta la obra para el compositor, haciendo referencia a una extrapolación de sus capacidades e ideas musicales

Para el segundo semestre del año 2018 sucede un reencuentro con la obra, donde se extraen algunas ideas bien logradas con la intención de retomar la pieza. Este momento cobra por significado un instante de *iluminación*, que originaría una

concepción general de la obra mucho más madura y coherente, incluso, se logró concebir la idea de incluir un instrumento acompañante como lo es la marimba.

La forma de la composición se consolidó de forma *intuitiva* por la constante escucha de la rapsodia para saxofón alto de Claude Debussy, que resulta de gran importancia como referente creativo para la realización de la obra.

Pese a estar en un momento de mayor madurez musical, fue inexorable encontrar circunstancias que conllevaran a bloqueos creativos durante el proceso, especialmente en la primer sección de la obra, por lo que encontrar espacios de relajación e *incubación* de las ideas fue menester para lograr un desarrollo que fuese satisfactorio para el compositor. La duración más prolongada de dicho receso fue aproximada a una semana en donde no se abordó para nada la obra, y su importancia fue evidenciada en el momento en que se retomó la labor de componer, pues se reencontró con un momento de *iluminación* que permitió la culminación de esta sección que presentó problemas.

La composición se logró terminar en el transcurso de dos meses, aclarando que había sido dejada en reposo durante casi dos años.

CONCLUSIONES PRELIMINARES. Básicamente el proceso a nivel general fue una constante entre momentos de *iluminación* y episodios de bloqueo creativo que daban pie a momentos de *incubación*, muy relacionado a las fases que nombra Guillera en la *Anatomía de la creatividad*. La *intuición* estuvo presente durante todo el proceso, aclarando que se mantuvo bajo una rigurosa y constante autoevaluación, esto, para evitar una aglomeración de ideas inconclusas, poco relacionadas entre sí y sin ninguna sintaxis musical. De esta forma, el proceso ha sido un camino de enriquecimiento musical para el compositor de la obra, ya que fue metódico y autocrítico en todo su proceso.

6.2 DESCRIPCIÓN DE LA ESTRUCTURACIÓN DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL RAPSODIA PARA SAXOFÓN SOPRANO Y MARIMBA A CUATRO BAQUETAS (Within).

Para realizar un análisis certero y académico sobre la estructuración de la obra bajo los parámetros que caracterizan a la forma *rapsodia*, se acudió a un análisis a la composición de Claude Debussy *Rapsodia para orquesta y saxofón alto*, el cual puede ser visto detalladamente en el anexo D.

De igual forma lo que a continuación se va a describir puede ser complementado con los anexos A y C, que corresponden respectivamente al score de la obra y al audio MIDI (simulación de instrumentos).

6.2.1 Macroestructura de la obra Within. La obra se compone de tres secciones contrastantes y claramente determinadas por un cambio importante de *tempo* y carácter expresivo.

Tabla 1, macroestructura de la obra con descripción de su carácter y tempo

| | Sección 1 | Sección 2 | Sección 3 |
|----------|-------------------------------------|---|--------------------------------------|
| Tempo | 80 a 85 bpm. | 90 a 95 bpm. | 105 bpm. |
| Carácter | <i>Moderato, épico, misterioso.</i> | <i>Mosso ma non troppo, leggiero, con brio.</i> | <i>Allegretto, tranquilo, épico.</i> |

De la anterior tabla se puede deducir que se pensó en un desarrollo también desde el cambio del tempo, el cual en cada sección se torna cada vez más rápido, haciendo alusión a lo que antiguamente ocurría con los bailes tribales, los cuales iniciaban lento para terminar de forma alegre y festiva. De igual manera el compositor buscó la creación de tres secciones inspirado por el análisis hecho al referente creativo de Claude Debussy.

6.3 ANÁLISIS INTEGRAL MUSICAL Y ESTRUCTURAL DE LA OBRA WITHIN.

Debido a que la forma *rapsodia* es una yuxtaposición de temas, cada sección debe cumplir con un desarrollo del discurso de sus ideas musicales, por tanto, se hará un análisis integral y detallado de cada sección. El propósito es exponer y explicar los contenidos de construcción musical (armónicos, melódicos, rítmicos y estructurales), con los cuales se moldea la sintaxis de la obra, para lograr un entendimiento global de la composición. Es importante aclarar que cada sección tendrá su respectiva estructura, a lo cual se le denominará *subsecciones*, las cuales en este análisis serán denominadas en orden alfabético de acuerdo con su aparición en la obra.

Para analizar la armonía de la obra; ya que el saxofón soprano es un instrumento transpositor, para evitar confusiones se incluirán imágenes de la partitura donde ambos instrumentos están en tono real, lo cual será debidamente indicado.

Es importante mencionar que se utilizará un cifrado anglosajón para los acordes y notas, y para la super estructura con el cifrado que expone Persichetti en “*armonía del siglo XX*”³⁸. Sin embargo, se comprende que la escuela tradicional clásica de la música de este siglo, a estos sonidos en la super estructura los denomina como “*acordes con 2,4,6 añadida*”. La razón por la cual se opta por el cifrado Persichetti es debido a que, al tratarse de una obra del estilo contemporáneo, muchas veces no aplica el concepto de relación funcional entre los acordes, por el contrario, en el estilo clásico, dicha relación es rigurosamente indispensable.

SECCIÓN 1. Esta primera sección se caracteriza por ser de estructura lineal, cada subsección toma materiales rítmicos de lo ya sucedido para crear la sensación de familiaridad y lo mezcla con material nuevo para distinguirse y generar personalidad

³⁸ PERSICHETTI, Vincent. Armonía del siglo XX. Madrid, REAL MUSICAL EDITORES. 1985 de la versión española Ej. 3,26 p.78

propia. De igual forma, en esta sección se expondrán la mayoría de los motivos importantes que se desarrollan y reexponen en diferentes momentos de la obra.

Subsección A. Inicia con un pasaje de tres semifrases definidas en el saxofón soprano, que corresponde a la *introducción* de la obra. Duración de 5 compases, presentando polimetría entre 7/8, 2/8 en el compás 4 y retornando a 7/8 en el compás 5.

Imagen 7, subsección A, introducción, polimetría y estructura melódica.

Within
Rapsodia para saxofón soprano y marimba

Cristian Lopez

The image displays a musical score for the piece 'Within' by Cristian Lopez, intended for Soprano Saxophone and Marimba. The tempo is marked 'Moderato' with a metronome setting of 80. The score is divided into three melodic phrases labeled 'Semifrase 1', 'Semifrase 2', and 'Semifrase 3' in red. The Soprano Sax part begins with a mezzo-piano (mp) dynamic. The Marimba part includes a 'Soft Sticks' instruction and a section marked 'Cambios métricos' (metric changes) in blue, which corresponds to the polimetric structure described in the text. The score is annotated with red and blue lines and circles to highlight specific musical elements.

Armónicamente es un pasaje estable desde la melodía, la cual se desplaza en una tonalidad de (Dm), sin embargo, se evidencia un color característico brindado por un sexto grado alterado ascendentemente, lo cual indicaría el uso de un modo griego, en este caso (D) dórico. Se hace un énfasis en tres grados, el primero (nota D), el quinto (nota A) y el sexto alterado ascendentemente (nota B). Este juego con el quinto grado (nota A) termina creando la sensación de un modo de (A) eólico dentro del (D) dórico; debido a que no hay una estructura vertical (acorde) que defina claramente la escala, por ello se aprovecha para el final de la frase (semifrase 3) reposar la melodía no en la nota (D), como indicaría la centricidad de la escala

inicial, si no en la nota (A), insinuando un cambio a (A) eólico; esta dualidad se logra debido a que ambas escalas (D dórico y A eólico) poseen las mismas alteraciones.

La marimba en este momento toma un rol armónico y con breves momentos contrapuntísticos. En el compás 4 resalta acordes en bloque que a nivel funcional no tienen ninguna relevancia o relación, pero sí brinda un cambio de color al pasaje.

Aparece el primer motivo importante de la obra, denominado *motivo “a”* (Ma).

Imagen 8, subsección A, introducción, armonía y motivos. (partitura transportada a tono real).

Within
Rapsodia para saxofón soprano y marimba

Cristian Lopez

Moderato ♩ = 80

The musical score is for a piece titled "Within" by Cristian Lopez, originally from a Rhapsody for Soprano Saxophone and Marimba. It is transcribed in real key (D major). The tempo is Moderato, marked with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score is in 7/8 time and consists of 10 measures. The Soprano Saxophone part begins with a melodic motif labeled "Motivo a" (Ma) in blue, marked *mp*. This motif is followed by a "Variación rítmica" and then a "Reposo en A" (A eólico) marked with a red circle. The Marimba part provides harmonic support, starting with "Soft Sticks" and a "Contrapunto" (counterpoint) in red. A "Colchón armónico" (harmonic cushion) is indicated in red, covering measures 4 and 5, which contain block chords. These chords are labeled G6, Aadd2, Ab6, and G6, with a "Cromatismo" (chromaticism) indicated by a yellow bracket between Aadd2 and Ab6. A red line spans the first five measures, labeled "D dórico" (D Dorian) and "A eólico" (A Aeolian).

La introducción conecta inmediatamente con una frase que comprende los compases 6 a 10, permanece en 7/8 y se divide en dos semifrases. El acompañamiento se basa en un movimiento contrapuntístico con momentos de mimesis en la figuración del saxofón soprano.

Imagen 9, subsección A, compases 6 a 10.

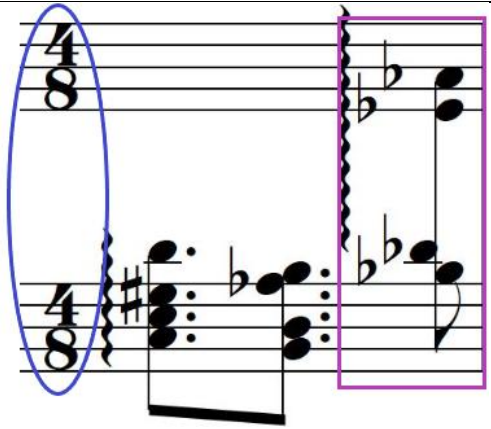
Armónicamente, esta frase; debido a su construcción lineal, puede ser generalizada en D, sin embargo, se evidencia un séptimo grado alterado descendientemente (nota C), lo cual indica un modo mixolidio en la melodía. En el compás 9 y 10 sucede un cambio de centro tonal hacia (Em) a través de una sucesión de enlaces sin ninguna relación funcional exceptuando los últimos dos acordes que forman parte de la cadencia (Cmaj9-D7-Bm-**B9sus4-Em**), cuya funcionalidad corresponde a un enlace V-i. Para finalizar la frase se realiza un intercambio modal.

Se incluye un nuevo motivo denominado *motivo “b”* (Mb), junto a una interacción con el *motivo a* que crea sentido de unidad respecto a la introducción.

Imagen 10, subsección A, compases 6 a 10, armonía y motivos (tono real).

Entre la primer y segunda frase existe un elemento conector en la marimba en el compás 11, que a su vez concede un momento de descanso para el saxofón soprano. Polimetría a 4/8, enlace armónico colorístico no correspondiente a funciones específicas.

Tabla 2, subsección A, elemento conector, compás 11.

| Cifrado | Escritura |
|-----------------------------|---|
| C9(#5)-Bb7-Cuartal desde Bb |  |

El último acorde de la progresión logra la sonoridad de un acorde cuartal, lo que se puede ver en las voces superiores. Pero esto no se logra solo por la superposición de estas dos notas, también se tienen en cuenta los armónicos de cada sonido, es por ello por lo que (Db), aunque está por debajo del (Ab), complementa la sonoridad de un acorde cuartal en la superposición de los siguientes sonidos: (Bb), (Eb), (Ab), (Db). De igual forma, por la escritura en la partitura, se puede cifrar como (Bbm7sus4) (en lugar de suprimir la tercera se suprime la quinta del acorde), pero la intención del compositor fue colorear un acorde por cuartas jugando con la liberación de armónicos.

La segunda frase de la subsección A se relaciona más con la introducción debido a su construcción melódica. Continúa en compás de 4/8, se divide en dos semifrases, el acompañamiento, aunque conserva contrapunto es de construcción más vertical que la frase anterior. Esta frase comprende los compases 12 a 17 y marca el final de la subsección A.

Imagen 11, subsección A, compases 12 a 17.

FRASE 2 Semifrase 1 Semifrase 2

Corrector compás 11 mp

acompañamiento con mixtura entre colchón armónico (vertical) y contrapunto (horizontal)

Armónicamente se denota énfasis en el modo de (D) dórico, sin embargo, la estabilidad armónica de esta frase es más fluctuante que lo sucedido con anterioridad. Uso de acordes cuartales, cambio a (Ab), cambio a (C#) y uso de escala por tonos.

No se presentan motivos nuevos. Énfasis en el *motivo "a"* (relación con introducción).

Imagen 12, subsección A, compases 12 a 17, armonía y motivos (tono real).

D dórico Escala por tonos D dórico

Ma Motivo b Momento cumbre para final de subsección

Cambio a Ab Dm C#

Subsección B. Un pequeño contraste es utilizado para dinamizar el desarrollo de la sección, a este momento se le llamará subsección B. Se desarrolla la idea con la

que se finalizó la subsección anterior como elemento de continuidad. Comprende los compases 18 a 29 se divide en dos frases contrastantes entre sí.

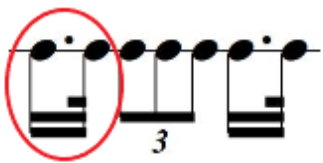
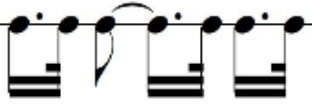
La primera frase empieza en el compás 18 a 25, la métrica es de 4/8 y se divide en dos semifrases. El acompañamiento está construido de forma vertical a través de un ostinato rítmico con una sensación contrapuntística debido a las permutaciones de los acordes.

Imagen 13, subsección B, compases 18 a 25.

La construcción armónica de esta frase se construye a través de un desplazamiento paralelo entre dos acordes mayores, (C#) y (B), acordes a los cuales melódicamente corresponden a los modos (C#) jónico, (C#) mixolidio y (B) jónico respectivamente. Presenta intercambios modales entre los modos mixolidio y jónico de (C#) en los compases 18, 22 y 23. En el compás 25 para finalizar la frase, se hace un cambio de centricidad a (E), junto a un acorde (E9(b5)), utilizado para preparar la escala de la siguiente frase a través de una relación de sonidos enarmónicos, como se apreciará en la *imagen 14*.

Aparece un nuevo motivo denominado *motivo "c"* (Mc) con el cual se desarrolla la mayor parte de la melodía. Este motivo nace de la extracción de una célula rítmica del *motivo "b"*.

Tabla 3, comparación entre Mb y Mc.

| Mb | Mc |
|---|--|
|  |  |

De igual forma se incluye el *motivo “a”* para reforzar la unidad y retentiva de lo transcurrido de la obra. La frase finaliza con una cadencia melódica.

Imagen 14, subsección B, compases 18 a 25, armonía y motivos (tono real).

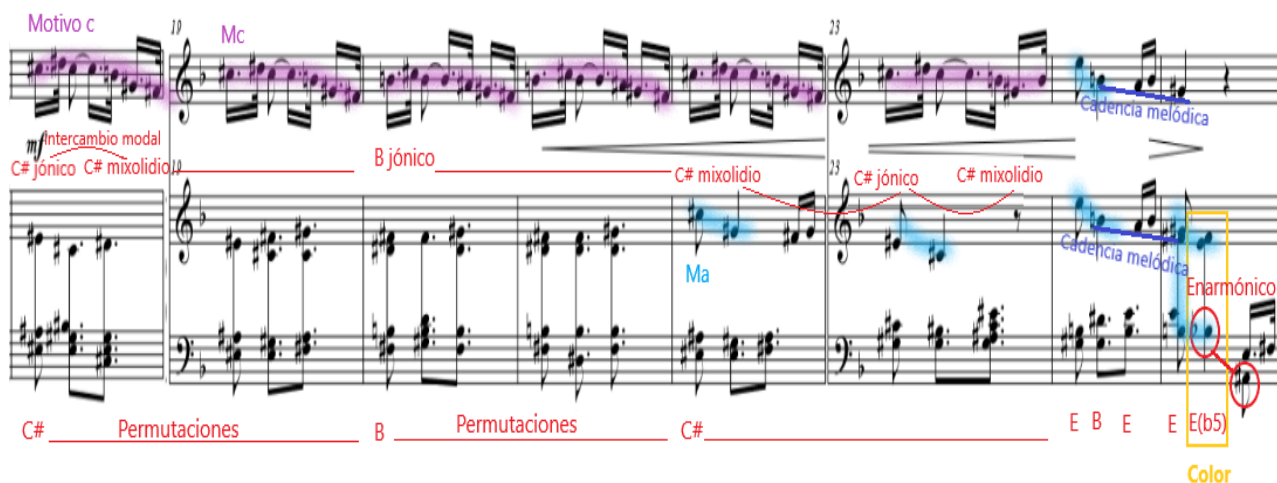


Imagen 14 shows a musical score for subsección B, measures 18 to 25. The score includes a melody line and a harmony line. The melody line is labeled with 'Motivo c' and 'Mc'. The harmony line is labeled with 'C# jónico', 'C# mixolidio', 'B jónico', 'C# mixolidio', 'C# jónico', 'C# mixolidio', 'C#', 'B', 'E', 'E', 'E(b5)'. The score also includes a 'Color' section at the bottom right.

La segunda frase que transcurre en los compases 26 a 29, corresponde a un pasaje solo de marimba retornando a un compás de 7/8 con polimétricos a 4/8. Se divide en dos semifrases que se imitan en diferentes alturas y presentan pequeñas variaciones entre sí. De igual forma, este pasaje cumple la función de finalizar la subsección B.

Imagen 15, subsección B, compases 26 a 29.

La construcción armónica en esta segunda frase se realiza de forma lineal en una escala de (E) lidio, con algunos refuerzos armónicos verticales para expandir el color armónico de la frase. De igual forma los acordes del compás 27 y compás 29 buscan generar retentiva en el oyente y unidad con la subsección A, ya que son los enlaces descritos en la *tabla 2*, el cual realizó su primer aparición en el compás 11.

Se construye con el *motivo “b”* y el *motivo “a”* con una variación y complemento melódico en la segunda semifrase.

Imagen 16, subsección B, compases 26 a 29, armonía y motivos (tono real).

Subsección C. Esta subsección cumple la función principal de contrastar con lo anteriormente ocurrido con un cambio notorio en la textura y color. Se divide en dos frases y su acompañamiento se caracteriza por dividir los bloques armónicos en

arpeggios agrupados en tresillos de *semicorchea*, el cual inicia en el saxofón y luego se traslada a la marimba. Comprende los compases 30 a 45.

La primer frase que transcurre en los compases 30 a 37 está en una métrica de 2/8, a su vez se divide en dos semifrases repartidas entre la marimba y el saxofón. Se caracteriza especialmente por su polirritmia superponiendo, por ejemplo, 3 notas contra 6 o 3 notas contra 2.

Imagen 17, subsección C, compases 30 a 37.

Armónicamente; reflejado en los arpeggios y en relación con la melodía, esta frase se construye a través de enlaces armónicos con relación de *cuarta* (tanto justa como aumentada) y movimientos de segunda menor, sin embargo, esto no obedece a una funcionalidad armónica tradicional, aunque sí se puede generalizar en un centro tonal de (Ab).

La melodía no se desarrolla en un modo griego específico, simplemente fluctúa sus alteraciones respecto a los cambios armónicos que ofrece el acompañamiento, sin embargo, en el compás 33 se evidencia una escala por tonos en los arpeggios del acompañamiento. Está construida con base al *motivo “b”* y complementos melódicos. Finaliza en un acorde de (A) que conduce a la segunda frase de nuevo a (Ab).

Imagen 18, Subsección C, compases 30 a 37, armonía y motivos (tono real).

4 J 4 aumentada 2 m

Repetición

Acorde con sonido añadido

Enarmónico de C#

Enarmónico de B

Abm9 Db9 A(b3) Abm9

Ab(#5) Ab9 Db9 Aadd2

pp mf

Melodía en quinto grado del acorde

La segunda frase comprende los compases 38 a 45, se divide en dos semifrases y su acompañamiento continúa con los tresillos de semicorchea. Polimetría pasando de 4/8 a 2/8 en el compás 42, retornando a 4/8 en el compás 43. Delimita el final de la subsección C con el enlace armónico analizado en la tabla 2.

Imagen 19, subsección C, compases 38 a 45.

Semifrase 1

Semifrase 2

FRASE 2

Mrb.

p mf

Armónicamente inicia con enlaces similares a los de la primer frase; lo cual conserva la relación y unidad en toda la subsección, esto se evidencia en la primera semifrase. La segunda semifrase acude nuevamente a los modos griegos para desenvolverse melódicamente, retornando al color que ha tenido la obra en las subsecciones anteriores. Suceden en la melodía varios intercambios modales entre (A) eólico y (A) dórico. Para finalizar la melodía encuentra descanso ascendiendo hacia (D) y conectando con el enlace armónico descrito en la tabla 2 que, esta vez toma el rol de conectar y dar continuidad con la siguiente subsección.

A diferencia de la frase anterior, la melodía de esta se construye a partir del *motivo* “a”.

Imagen 20, subsección C, compases 38 a 45, armonía y motivos (tono real).

The image displays a musical score for subsección C, measures 38 to 45. The score is in 4/8 time and features a melody and a piano accompaniment. The melody is marked with 'A eólico' and 'A dórico' modes, and 'Intercambios modales' (modal exchanges) are indicated. The piano accompaniment includes chords like Abm(#5), Abm, Ebmaj7, and Am6. A 'Descanso en D' (rest in D) is marked at the end of the melody. A box labeled 'Ver tabla 2' (See table 2) is shown at the bottom right.

Subsección D. Esta subsección es en extensión más corta que las anteriores, comprende los compases 46 a 57, permanece en una métrica de 2/8 y se compone de dos frases contrastantes entre sí. La primer frase presenta una textura de

melodía y acompañamiento construido de forma vertical. Por otro lado, la segunda frase es de carácter más contrapuntístico y de construcción lineal, con breves momentos de apoyo armónico en bloque.

Imagen 21, subsección D, compases 46 a 57.

Las texturas denotan a su vez la construcción armónica, siendo la primera frase acompañada por cambios de acordes sonando en bloque bajo un mismo motivo que se repite sobre el cual se desarrolla una melodía, cuyo enlace no corresponde a una funcionalidad, sino, a una búsqueda de color para enriquecer la melodía. También es importante mencionar que la interválica de estos enlaces no superan el intervalo de quinta justa, ni se evidencian intervalos alterados, por lo que son enlaces que no representan cambios disonantes.

La segunda frase es resultante de dos melodías en una escala pentáfona y superpuesta. Sin embargo, esta escala presenta una particularidad, ya que usa los grados correspondientes a una escala pentáfona a partir de G, pero en segundo

modo, es decir, su centricidad está en la nota (A), pero se evidencia que no finaliza en esta nota, ya que para terminar la escala realiza un cambio de centricidad hacia la nota (D) con la aparición de su séptimo grado (nota C).

Aparece un nuevo motivo denominado *motivo “d”* (Md) el cual interactúa con el *motivo “a”*. Finaliza con una cadencia que conecta con la siguiente frase en relación de K-D-T.

Imagen 22, subsección D, compases 46 a 57, armonía y motivos (tono real).

Subsección A'. Como es indicado por su nombre, es un retorno a la subsección A; la cual además, cumple la función de unidad en la obra. Presenta variaciones importantes que la distinguen de su homónima, comprende los compases 58 a 76. Se divide en dos frases; la primera que está relacionada con elementos de la subsección A y la segunda presenta un material que la dista de su contra parte, además se agrega una *codetta* para finalizar la sección.

La primer frase se divide en dos semifrases y presenta varios cambios de métrica, iniciando en 7/8 como se aprecia en la *imagen 22*, ya que ambas subsecciones conectan inmediatamente. Comprende los compases 58 a 63.

Imagen 23, subsección A', compases 58 a 63.

Armónicamente esta frase está construida igual a su homónima en la subsección A, con un pasaje reconocible en la marimba, pero con una construcción nueva en la melodía del saxofón soprano. Se encuentra en tonalidad de (D). La melodía en esta frase se construye a través de la interacción de los *motivos* “a” y “b”.

Imagen 24, subsección A', compases 58 a 63, armonía y motivos (tono real).

La segunda frase se divide en dos semifrases, su textura es ligera, casi una monodia, con algunas intervenciones contrapuntísticas en el acompañamiento que hace la marimba. Inicia en 7/8, con cambios polimétricos a 5/8. Comprende los compases 64 a 69. Cabe mencionar que se debe prestar especial atención a lo que realiza la marimba en los compases 65 y 66, ya que es una idea importante que se desarrollará en el transcurso de la obra

Imagen 25, subsección A', compases 64 a 69.

The image displays a musical score for sub-section A' (measures 64-69). The score is written for three staves: a vocal line (top), a marimba line (middle), and a bass line (bottom). The key signature is one sharp (F#), and the time signature changes from 7/8 to 5/8. The score is divided into two phrases, each consisting of two half-phrases. The first phrase (measures 64-66) is marked with a red bracket labeled 'FRASE 2' and 'Semifrase 1'. The second phrase (measures 67-69) is marked with a red bracket labeled 'Semifrase 2'. The marimba part in measures 65 and 66 is highlighted with a blue box and labeled 'Material nuevo con futura relevancia'. The bass line in measures 67 and 68 is highlighted with a yellow box and labeled 'Fughetta'. The score also includes dynamic markings such as 'mp' and 'rit', and various musical notations including triplets, accents, and slurs. A blue bracket at the bottom indicates 'Cambios métricos' (metric changes).

La armonía de la segunda frase se basa en una construcción melódica, ya que se retorna a un color modal; en este caso (D) dórico y (A) eólico, y una sonoridad *arcaica* similar a la sucedida en la introducción de la obra, su melodía se estructura por los *motivos* “a” y “b” con complementos melódicos como la *fughetta* de los compases 67 y 68. Se crean pequeños refuerzos armónicos en bloque en los compases 65 y 66. Se evidencia en el compás 68 un enlace armónico en relación de V-i. con un breve enlace de V7(b5)-V7.

Imagen 26, subsección A', compases 64 a 69, armonía y motivos (tono real).

The musical score for sub-section A' (measures 64-69) is presented in two systems. The first system (measures 64-66) features a melody in the treble clef and harmony in the bass clef. The melody begins with a triplet of eighth notes (Mb₃) in measure 64, followed by a half note in measure 65, and another triplet of eighth notes (Mb₃) in measure 66. The harmony consists of a single eighth note in measure 64, a half note in measure 65, and a triplet of eighth notes (Mb₃) in measure 66. The second system (measures 67-69) continues the melody and harmony. The melody starts with a half note in measure 67, a quarter note in measure 68, and a triplet of eighth notes (Mb₃) in measure 69. The harmony consists of a single eighth note in measure 67, a half note in measure 68, and a triplet of eighth notes (Mb₃) in measure 69. The score includes various annotations: 'D dórico' and 'A eólico' above the first system; 'mb' and 'mf' dynamics; 'Cadencia melódica' and 'Reposo en D' below the first system; 'Mb₃' and 'Mb' above the melody; 'G', 'Am', 'Dm', and 'A7(b5) A7' below the harmony; and 'Ma' and 'Ma tit.' above the melody in the second system.

A partir del compás 70 hasta el final de la sección en el compás 76 se evidencia un pasaje que cumple la función de codetta; no se llama coda puesto que no es el final de la obra. Presenta un mayor desarrollo en la marimba de lo que se expuso en los compases 65 y 66. Se encuentra en una métrica de 7/8 y se divide en dos frases.

Imagen 27, subsección A', compases 70 a 76.

The musical score for marimba (Mrb.) spans measures 70 to 76. It is divided into two systems. The first system (measures 70-72) includes a 'CODETTA' section. 'Frase 1' is marked above measures 70-71, and 'Frase 2' is marked above measures 71-72. A blue oval highlights the beginning of 'Frase 1' in measure 70. The second system (measures 73-76) continues with 'Frase 1' above measures 73-74 and 'Frase 2' above measures 74-75. A blue box highlights a section labeled 'Idea más desarrollada' in measures 72-75. The score concludes with 'Final de la sección 1' above measure 76. Dynamics include 'a tempo' at the start, 'mp' (mezzo-piano) in measure 72, and 'rit.' (ritardando) in measure 75.

Armónicamente es de una construcción simple en la primer frase, basándose en una construcción melódica coloreada por modos los modos griegos (A) eólico y (D) dórico. La segunda frase a través de los motivos repetitivos que presenta la marimba se construyen acordes en bloque con enlaces armónicos que se puede generalizar en (Am). Solo se evidencian motivos de construcción melódica en la primera frase; se encuentra el *motivo “a”*, la segunda frase se construye con notas largas.

Imagen 28, subsección A', compases 70 a 76, armonía y motivos (tono real).

a tempo A eólico

Ma Ma D dórico

A eólico
Ma

Mrb.

mp F E

rit.

Anacruza de la sección 2
Escala por tonos

Mrb.

mp Dm Em

G Am G Am


G Am G Am

SECCIÓN 2. La sonoridad característica en esta sección; contrastando con la anterior, se logra a través de una construcción en donde la rítmica es más importante que el desarrollo melódico. Esto está reflejado especialmente en el acompañamiento, el cual se basa en un ostinato rítmico sobre el cual se desarrolla una melodía en la cual resalta el ritmo y cambios de acento en el compás.

Subsección E. Esta subsección expone el material compositivo más importante y contrastante de la sección 2, el cual comprende los compases 77 a 110. Se divide en dos partes que serán denominadas *p1* y *p2* (*parte 1* y *parte 2*).

Es importante, antes que nada, entender el surgimiento del ostinato rítmico de la sección 2, ya que es una idea que se viene desarrollando desde la subsección A' en la primera sección. Este acompañamiento resulta de la superposición de dos ritmos.

Tabla 4, construcción del ostinato rítmico.

| Ritmos | Resultado |
|---|--|
|  <p>Extracción</p> |  |
|  <p>Extracción</p> |  |

Subsección Ep1. Comprende los compases 77 a 85, presenta un cambio en la armadura; pasando de (Dm) a (E). Cambio del carácter (*leggero*) y el *tempo* (*Mosso ma non troppo*) con polimetría a 5/8. El acompañamiento se basa en un ostinato rítmico con poco movimiento armónico y su estructura se divide en dos frases que engloban una misma idea musical; es decir, se imitan la una a la otra, aunque con pequeñas variaciones, las cuales a su vez se dividen en dos semifrases cada una.

Imagen 29, subsección Ep1, compases 77 a 85.

The image displays a musical score for the Maracas (Mrb.) part, spanning measures 77 to 85. The score is written in 8/8 time and includes several annotations:

- Mosso ma non troppo**: Tempo marking at the beginning of measure 77.
- Frase 1**: A red box highlighting the first melodic phrase in measure 77.
- Semifrase 1**: A red bracket indicating the first half of the melodic phrase in measure 77.
- Ostinato rítmico**: A blue box highlighting the rhythmic ostinato in the right hand of measure 77.
- Desplazamiento del acento**: A blue box highlighting a shift in the accent of the rhythmic ostinato in measure 79.
- Frase 2**: A red box highlighting the second melodic phrase in measure 81.
- Semifrase 2**: A red bracket indicating the second half of the melodic phrase in measure 81.
- Variación del ostinato**: A blue box highlighting a variation of the rhythmic ostinato in the right hand of measure 83.

The score is divided into four systems, each containing a single staff for the Maracas. The first system (measures 77-78) shows the initial melodic phrase and the rhythmic ostinato. The second system (measures 79-80) shows the continuation of the melodic phrase and the rhythmic ostinato. The third system (measures 81-82) shows the second melodic phrase and the rhythmic ostinato. The fourth system (measures 83-84) shows the continuation of the melodic phrase and the rhythmic ostinato.

Armónicamente, ya que el principal enfoque es rítmico, se construye con el paralelismo de dos acordes mayores, (E) y (D), con un ritmo armónico estático, presentando solo dos cambios entre estos dos acordes.

En la melodía se exponen dos nuevos motivos, denominados *motivo “e”* (Me) y *motivo “f”* (Mf). Se colorean los modos (E) lidio, (E) jónico y (D) lidio.

Imagen 30, subsección Ep1, compases 77 a 85, armonía y motivos (tono real).

The musical score for Mrb. (Mandolin) spans measures 77 to 85. It is written in 8/8 time and features a parallel harmonic structure of E and D major chords. The melody includes two motifs: 'Motivo e' (Me) and 'Motivo f' (Mf). The score is annotated with modal changes: E lidio, E jónico, and D lidio. A modal interchange is marked at measure 81. Pedal points are indicated in the bass line at measures 79, 81, and 83. The tempo is 'Mosso ma non troppo' and the dynamics are 'mf' and 'Mf'.

Annotations:

- Motivo e** (Me): Highlighted in yellow in the melody.
- Motivo f** (Mf): Highlighted in orange in the melody.
- E lidio**: Indicated in red in the melody and bass line.
- E jónico**: Indicated in red in the melody.
- D lidio**: Indicated in red in the melody.
- Intercambio modal**: Indicated in yellow at measure 81.
- Nota pedal en quinto grado**: Indicated in blue in the bass line at measures 79, 81, and 83.
- Variación de Me**: Indicated in yellow in the melody at measure 81.
- 4#**: Indicated in yellow in the melody at measures 77, 81, and 83.
- N.P.**: Indicated in blue in the bass line at measures 79, 81, and 83.

Con la variación del ostinato en los compases 84 y 85, se construye un puente que cumple la función de conectar con la siguiente subsección, conserva la métrica de 5/8, se presenta en un acorde de (F#m); que funcionalmente pertenece a un segundo grado de (E), y el saxofón soprano apoya una melodía que se aprecia en el sistema superior de la marimba.

Imagen 31, subsección Ep1, compases 86 y 87 (tono real).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the saxophone and the bottom staff is for the marimba (labeled 'Mrb.'). The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 5/8. The section is labeled 'PUENTE' in red. The saxophone part has a blue line indicating 'Apoyo melódico del saxofón a la marimba' and two blue ovals labeled '3m' and '4J'. The marimba part has a yellow box highlighting a 'Variación del ostinato rítmico' and a blue box highlighting a 'Repetición'. The bottom of the marimba staff has a red line labeled 'F#m' and a yellow box labeled 'Variación del ostinato rítmico'.

Subsección Ep2. Conserva una relación directa con la subsección anterior ya que reexpone las ideas anteriores bajo un desarrollo totalmente diferente. Comprende los compases 88 a 110, la melodía toma un carácter más rítmico y se divide en 3 frases que a su vez se dividen en semi frases. No hay cambio en la métrica ni en la armadura.

El ostinato rítmico se reduce y simplifica a su figuración inferior, brindando especial importancia a lo que ejecuta el saxofón soprano. De igual forma, presenta variaciones como omisiones de figuras que brindan otra característica sonora creando sensaciones de pausa o elasticidad en el tempo.

La primera frase comprende los compases 88 a 91, conserva la misma variación del ostinato.

Imagen 32, subsección Ep2, compases 88 a 91.

FRASE 1

Semifrase 1

Semifrase 2

Variación en articulación

Ostinato rítmico en misma variación

La armonía en la primera frase se construye a través del movimiento de (E) a su segundo grado (F#m). La melodía se desarrolla sobre dos modos correspondientes al acorde que se halla en el acompañamiento, en este caso, (E) jónico y (F#) dórico. De igual forma se evidencia la aparición del *motivo* “e” con complementos melódico-rítmicos.

Imagen 33, subsección Ep2, compases 88 a 91, armonía y motivos (tono real).

E jónico

F# dórico

Me

Me

6M

E

F#m

La segunda frase comprende los compases 92 a 95, a diferencia de la frase anterior, no se subdivide en semifrases, prolonga su cadencia melódica a través de notas largas que se sostienen sobre la marimba. El ostinato se simplifica a la parte inferior de su construcción. En los compases 94 y 95 se omite una figura del ostinato.

Imagen 34, subsección Ep2, compases 92 a 95.

De construcción simple, toda la frase se desenvuelve en un solo acorde, (D). La melodía colorea este acorde en (D) lidio destaca el *motivo “f”* y descansa en el quinto grado del acorde (nota A).

Imagen 35, subsección Ep2, compases 92 a 95, armonía y motivos (tono real).

La tercera frase se divide en dos semifrases de construcción melódica diferente la una de la otra; una presenta un carácter rítmico y la segunda un carácter melódico. el ostinato rítmico continúa con la omisión de figura rítmica y sensación de pausa.

Imagen 36, subsección Ep2, compases 96 a 110.

FRASE 3

Semifrase 1

Semifrase 2

Ostinato con sensación de pausa por omisión de figura

La armonía se crea a través de enlazar los acordes (F#m) y (D), iniciando en los compases 96 y 97 en (F#m), cambiando a (D) en el compás 98 y regresando en el compás 99 a (F#m). Para finalizar se encuentra el enlace entre los acordes (A-F#m-A), creando la sensación de I-Vi-I, y preparando a (A) como centro tonal para lo que continua en la siguiente subsección. Se encuentra un motivo nuevo denominado *motivo “g”* (Mg)

Imagen 37, subsección Ep2, compases 96 a 110, armonía y motivos (tono real).

F# eólico

Motivo g

Mg

Carácter rítmico

Carácter melódico

Cadencia

F#m

D

F#m

F#madd4

F#madd4

A

A

A

Acorde con sonido añadido

Subsección F. Comprende los compases 102 a 112, se divide en dos frases, la primera se divide en dos semifrases y la segunda no tiene división. Se caracteriza principalmente por su monodia que en la segunda frase cambia a melodía con acompañamiento. No presenta cambio de métrica ni armadura. Es de carácter expresivo.

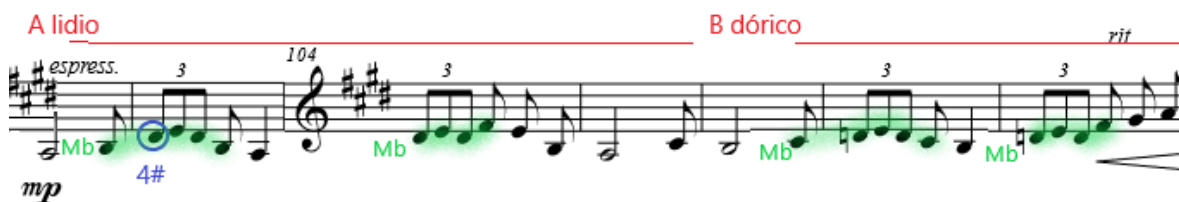
La primera frase comprende los compases 102 a 108, presenta una textura monódica.

Imagen 38, subsección F, compases 102 a 108.



Tratándose de una monodia, su construcción armónica se basa completamente en un movimiento melódico. Se exponen los modos (A) lidio y (B) dórico. Se construye en su mayoría con el *motivo "b"*.

Imagen 39, subsección F, compases 102 a 108, armonía y motivos (tono real).



La segunda frase comprende los compases 109 a 112, se evidencia cambio de textura; se continúa con la misma idea melódica, pero se incluye el acompañamiento de la marimba. Como se mencionó anteriormente, esta frase no cuenta con división en semifrases.

Imagen 40, subsección F, compases 109 a 112.

FRASE 2
a tempo

mf

Acompañamiento armónico

Ya que nuevamente se incorpora la marimba, se crean enlaces armónicos con un ritmo pausado y lento que resalta a la melodía. La frase junto a su armonía conducen nuevamente como centro tonal a E; iniciando en los compases 109 y 110 con un paralelismo entre los acordes Bm y C#m, pasando a tonicalizar en relación V-i, a (F#m) para descansar finalmente en (E), con una relación de ii-I. se continúa con el motivo “b” como base de la construcción melódica.

Imagen 41, subsección F, compases 109 a 112, armonía y motivos (tono real).

B dórico **F# eólico** **Cadencia**

a tempo

mf

Tonicalización

Bm9 C#m9 Bm9 C#7sus4 F#m7 C#sus4 F#m7 E

Paralelismo

Como conector entre esta subsección y la siguiente se utiliza el mismo pasaje el cual fue denominado puente, detallado en la *imagen 31*. Comprende los compases 112 y 113, se construye sobre el acorde de (E) y en esta ocasión el saxofón solo apoya a la marimba en un compás. De igual forma se acude a este pasaje como recurso de retentiva y unidad.

Imagen 42, subsección F, compases 112 a 113 (tono real).

PUENTE

omisión al apoyo del saxofón

Apoyo melódico

4J

5J

Variación interválica respecto a la primer aparición del puente

E

Las diferencias entre los dos puentes se pueden apreciar de mejor manera en la siguiente tabla comparativa:

Tabla 5, comparación entre las dos apariciones del puente.

| Subsección E | Subsección E' |
|--------------|---------------|
| Compases | Compases |
| 86-87 | 113-114 |
| | |

Subsección E'. El retorno a esta subsección se utiliza como un recurso de retentiva, presenta variaciones importantes como una retrogresión en la estructura al iniciar con p2 seguida de un retorno a p1, las cuales a su vez son reexpuestas con diferencias respecto a sus homónimas. De acuerdo con el análisis a la obra de Debussy al cual se acudió como referencia, a esto también se le puede denominar *estructura en arco* (ver Anexo C).

Comprende los compases 115 a 125, no hay cambio en la métrica, presenta un cambio de armadura en el compás 117.

Subsección E'p2'. Se estructura; al igual que la primera vez que se expone, en una sola frase, con la diferencia de que en esta ocasión se divide en 3 semifrases con una melodía de carácter rítmico. La marimba ejecuta el ostinato con la omisión de la célula rítmica y se presenta con un movimiento más melódico que en las veces anteriores. Comprende los compases 115 a 117, en el compás 117; como se mencionó antes, sucede un cambio en la armadura.

Imagen 43, subsección E'p2', compases 115 a 117.

Su armonía se estructura a través de enlaces armónicos que conducen al cambio de armadura, lo cual se evidencia en el final del compás 115 hasta el compás 117, en donde el cambio de acordes (F#m7-A6-Dm) corresponde funcionalmente a los enlaces Vi/V-V-i. La melodía no propone colorear un modo griego en específico, simplemente conserva la misma altura e intervalos generando en el compás 117 un desplazamiento de esta por el cambio de armadura, ya que permanece estática mientras que la armonía es la que fluctúa y realiza los cambios.

Se construye melódicamente basado únicamente en el *motivo* “g”.

Imagen 44, subsección E'p2', compases 115 a 117, armonía y motivos (tono real).

Desplazamiento de la melodía por cambio en la armadura

Mg

Mg

Mg

Mrb.

E B F#m7 A6 Dm

Conector

Subsección E'p1'. Subsección con la cual se finaliza la sección 2. Comprende los compases 118 a 125, permanece con la misma métrica y armadura. Se divide en dos frases que a su vez se dividen en dos semifrases cada una. El ostinato rítmico vuelve a aparecer tanto con su estructura superior como inferior, exceptuando los compases 123 a 125, donde se reduce a su parte inferior para suavizar la textura y finalizar la sección.

La primer frase comprende los compases 118 a 121, se divide en dos semifrases y presenta el ostinato rítmico completo. Retoma su carácter *leggiero*.

Imagen 45, subsección E'p1, compases 118 a 121.

FRASE 1

leggiaro

Semifrase 1

Semifrase 2

mf

f

mp

Ostinato rítmico completo

Al igual que su homónimo, su armonía es estática y presenta enlaces de acordes cercanos o relacionados, en este caso, en relación de i-IV (Dm-G), la melodía se desenvuelve en (D) dórico en los compases 118 y 119, pasando a un arpeggio de (G) en segunda inversión en el compás 120. Se evidencian los *motivos* “e”, “a” y “f”.

Imagen 46, subsección E'p1', compases 118 a 121, armonía y motivos (tono real)

D dórico
leggero Me

Ma

Mf

Arpeggio de G en segunda inversión

Nota pedal en primer grado del acorde

Dm G

mp

La segunda frase comprende los compases 122 a 125, se divide en dos semifrases, el ostinato rítmico a partir del compás 123 se reduce a su parte inferior para preparar el final de la sección.

Imagen 47, subsección E'p1', compases 122 a 125.

FRASE 2

Semifrase 1

Semifrase 2

Al

mf

mf

Ostinato rítmico completo

Omisión de célula rítmica

Reducción a parte inferior

Armónicamente se generaliza en (Dm), empezando en los compases 122 y 123 en (A7), enlazando en el compás siguiente con (Dm), en una relación funcional de V-i. La melodía se desenvuelve en dos modos respectivos al acorde en el cual se encuentre. Estos modos son, (A) mixolidio y (D) dórico. Aparece el *motivo “a”* y “f”.

Imagen 48, subsección E’p1’, compases 122 a 125, armonía y motivos (tono real).

The image displays a musical score for measures 122 to 125. The score is written for a single melodic line and a multi-measure rest for the accompaniment. The melodic line is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The accompaniment is in bass clef. The score is divided into four measures. Measure 122 is marked with a red line above it labeled 'A mixolidio' and a red line below it labeled 'A7'. The melody starts with a blue note (A) and a blue line above it labeled 'Ma'. Measure 123 is marked with a red line above it labeled 'D dórico' and a red line below it labeled 'Dm'. The melody starts with an orange note (D) and an orange line above it labeled 'Mf'. Measure 124 is marked with a red line above it labeled 'Final sección 2' and a red line below it labeled 'Descanso en A'. The melody starts with a blue note (A) and a blue line above it labeled 'Ma'. Measure 125 is marked with a red line above it labeled 'Al' and a red line below it labeled 'Dm'. The melody starts with a blue note (A) and a blue line above it labeled 'Ma'. A blue circle around the note in measure 124 is labeled '6M'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, mf, mf).

SECCIÓN 3. Comprende los compases 126 a 181 y conecta inmediatamente con la sección anterior sin interrumpir su continuidad. Cambia; además de su tempo (*allegretto*), el carácter rítmico a uno más melódico, expresado en arpeggios y diferentes movimientos escalísticos. No hay cambio en la armadura.

Subsección G. Es una subsección que reúne características de la subsección F junto a la subsección D para crear su contenido; esto se presenta como un elemento de retentiva y unidad en toda la obra. Comprende los compases 126 a 136 y se divide en 2 frases que a su vez se dividen en dos semifrases cada una.

La primer frase conserva relación con la subsección F, lo cual se evidencia en su métrica (5/8). Comprende los compases 126 a 131, el acompañamiento se

caracteriza por ser contrapuntístico con breves momentos en que se refuerza la armonía a través de acordes. En el compás 131 hay un cambio de métrica a 4/8

Imagen 49, subsección G, compases 126 a 131.

FRASE 1

Allegretto

127

3

mp

Semifrase 1

Semifrase 2

Cambio de métrica

Acompañamiento con características melódicas y acordes en bloque

Debido a su construcción particularmente melódica tanto en la marimba como en el saxofón soprano, la armonía se construye a través del movimiento melódico por los modos griegos (A) dórico, (D) eólico, (B) frigio, los cuales son reforzados por los breves momentos en que el acompañamiento resalta un acorde con una construcción vertical o en arpeggio. Se presentan los motivos “a”, “b” y “d”.

Imagen 50, subsección G, compases 126 a 131, armonía y motivos (tono real).

Allegretto

127

3

mp

D eólico

B frigio

A dórico

Mb

Mb

Ma

Ma

Sonido añadido

Arpeggio de A7 en primer inversión y con sonido añadido

A7sus4

A dórico 6M

Md

Am7

Dm9

Bm(add4)

Am7

D7

La segunda frase acude a elementos y características sonoras pertenecientes a la subsección D. Comprende los compases 132 a 136 y se divide en dos semifrases. continúa con la métrica del compás 131 (4/8), el acompañamiento intercala entre melodía y acordes que apoyan a la melodía del saxofón soprano.

Imagen 51, subsección G, compases 132 a 136.

The image displays a musical score for measures 132 to 136. The top staff, in treble clef, represents the saxophone melody, marked with a key signature of one sharp (F#) and a 4/8 time signature. It is labeled 'FRASE 2' in red and divided into 'Semifrase 1' and 'Semifrase 2' by red brackets. The bottom staff, in bass clef, represents the piano accompaniment, marked 'Mrb.' and 'mp'. It features a blue box highlighting the accompaniment, with a caption below it: 'Acompañamiento expresando tanto un caracter melódico y como uno armónico'. The piano part includes various rhythmic patterns and chords, with some measures highlighted by orange and purple boxes.

Se usa el segundo modo de la escala pentáfona de (G) cambiando la centricidad a la nota (D) a través de la inclusión de su séptimo grado (nota C). Se destaca el modo (A) eólico y al final de la frase se evidencia un acorde cuartal a partir de (A) con un sonido añadido. Se evidencia el *motivo "d"* y variaciones del *motivo "c"*.

Imagen 52, subsección G, compases 132 a 136, armonía y motivos (tono real).

Annotations in the score:

- Md** (Melodic Development) above measure 132.
- Repetición** (Repetition) above measure 133.
- Continuidad (melodía repartida)** (Continuity (distributed melody)) above measure 134.
- A eólico** (Aeolian) above measure 135.
- Mc** (Melodic Continuity) above measure 136.
- Segundo modo pentáfona de G** (Second mode pentatonic of G) below measure 132.
- Cambio de centricidad** (Change of centrality) below measure 133.
- A eólico** (Aeolian) below measure 134.
- Sonido añadido** (Added sound) below measure 135.
- Acorde cuartal a partir de A** (Quarter chord starting from A) below measure 136.
- Mp** (Mezzo-piano) below measure 132.
- Dm6** (D minor 6th) below measure 133.
- Am** (A minor) below measure 134.
- Dm6** (D minor 6th) below measure 135.

Subsección D'. Reexpone las ideas principales expuestas en su homónima (subsección D), sin embargo, denota una construcción armónica y desarrollo de los temas en un sentido totalmente diferente. Se realiza este retorno como elemento de unidad y retentiva, comprende los compases 137 a 153. No presenta cambio de métrica o de armadura. Se divide en dos frases.

La primera frase no posee división en semifrases y conduce a la obra a un punto climático, por lo que presenta un sentido ascendente. El acompañamiento es construido completamente vertical en una figuración que se repite. Comprende los compases 137 a 141.

Imagen 53, subsección D', compases 137 a 141.

Annotations in the score:

- FRASE 1** (Phrase 1) above measure 137.
- Sentido ascendente de la melodía** (Ascending sense of the melody) above measure 137.
- CPESC.** (Crescendo) below measure 137.
- CPESC.** (Crescendo) below measure 138.
- Acompañamiento basado en una construcción vertical** (Accompaniment based on a vertical construction) below measure 139.

Armónicamente es un pasaje inestable, se crean enlaces de acordes que más que cumplir una relación funcional, buscan colorear la melodía y reforzar el carácter climático al que es conducido. Se incluyen acordes cuartales. La melodía se construye con base al *motivo “a”* y no está ligada a un modo o escala específica.

Imagen 54, subsección D', compases 137 a 141, armonía y motivos (tono real).

137 Ma Ma Ma Ma

137 cresc. A7sus4 A7sus4

Mrb. Dm7 Em7 Gm7 D7sus2 Gm7 D7sus2 Gm7 C9 A7sus4

Cuartal a partir de A Cuartal a partir de B

Cadencia

La segunda frase comprende los compases 142 a 152, a diferencia de la frase anterior, esta es extensa, de construcción en mayor parte contrapuntística en el acompañamiento; como *fughettas* o acompañamientos contruidos con un carácter melódico y se divide en dos semifrases. Al final se presenta un pasaje con figuración rápida como conector a la siguiente subsección.

Imagen 55, subsección D', compases 142 a 153.

desarrollo más extenso de este recurso. Se evidencia el modo (D) dórico, el cual; pudiéndose afirmar en este momento del análisis, ha sido la sonoridad característica durante casi toda la obra. Los motivos hallados son: “a”, “c” y “d”, predominando el motivo “d” como recurso principal para la construcción melódica.

Imagen 56, subsección D', compases 142 a 153, armonía y motivos (tono real).

The image displays a musical score for subsección D' (measures 142-153), featuring vocal lines (Md, Ma) and piano accompaniment (Mrb.). The score is annotated with various musical elements and analysis:

- Measures 142-143:** Md line shows a G pentatonic scale in the second mode. Ma line shows a melodic movement.
- Measure 144:** Md line shows a D dórico mode. Ma line shows a melodic movement. Mrb. line shows a Dm chord.
- Measure 145:** Md line shows a D pentatonic scale in the second mode. Ma line shows a melodic movement. Mrb. line shows a Dm chord.
- Measure 146:** Md line shows a Dm chord. Ma line shows a melodic movement. Mrb. line shows a Dm chord.
- Measure 147:** Md line shows a Dm chord. Ma line shows a melodic movement. Mrb. line shows a Dm chord.
- Measure 148:** Md line shows a Dm chord. Ma line shows a melodic movement. Mrb. line shows a Dm chord.
- Measure 149:** Md line shows a Dm chord. Ma line shows a melodic movement. Mrb. line shows a Dm chord.
- Measure 150:** Md line shows a Dm chord. Ma line shows a melodic movement. Mrb. line shows a Dm chord.
- Measure 151:** Md line shows a Dm chord. Ma line shows a melodic movement. Mrb. line shows a Dm chord.
- Measure 152:** Md line shows a Dm chord. Ma line shows a melodic movement. Mrb. line shows a Dm chord.
- Measure 153:** Md line shows a Dm chord. Ma line shows a melodic movement. Mrb. line shows a Dm chord.

Key annotations include:

- G pentatono en segundo modo** (G pentatonic scale in second mode)
- D dórico** (D Dorian mode)
- D pentatono en segundo modo** (D pentatonic scale in second mode)
- Movimiento melódico** (Melodic movement)
- Cambio de centricidad a D** (Change of centrality to D)
- F# para centralizar al E** (F# to centralize to E)
- Dm** (D minor chord)
- Dm(add4)** (D minor chord with added 4th)
- Dmaj7** (D major 7th chord)
- Em** (E minor chord)
- A7sus4** (A dominant 7th suspended 4th chord)
- Dm9** (D minor 9th chord)
- A7** (A dominant 7th chord)
- Cadencia** (Cadence)
- Conector** (Connector)
- Nota pedal en segundo grado** (Pedal note in second degree)
- Cuartal a partir de E** (Quarter note starting from E)

Subsección H. No se realiza ningún cambio de métrica o armadura, comprende los compases 154 a 166. Se divide en 2 frases contrastantes. La mayor característica de esta subsección es el dinamismo que posee por su movimiento melódico y acompañamiento contrapuntístico con figuraciones rápidas, al igual que por la aparición de una técnica extendida del saxofón (*slap*).

La primer frase comprende los compases 154 a 159, se divide en dos semifrases. El acompañamiento es construido de forma melódica, con la inclusión de ostinatos con notas pedales.

Imagen 57, subsección H, compases 154 a 159.

Acompañamiento:

Ostinato con notas pedal

Carácter melódico

FRASE 1

Semifrase 1

Semifrase 2

mp

155

155

Mrb.

Semifrase 2

158

158

Mrb.

Refuerzo armónico

Imagen 58, subsección H, compases 154 a 159, armonía y motivos (tono real).

85

La segunda frase comprende los compases 160 a 166, se divide en dos semifrases. La primera semifrase se construye con una *fughetta* y presenta algunos refuerzos armónicos, la segunda frase es de textura homófona, ya que el saxofón y la marimba realizan los mismos movimientos melódicos a diferentes alturas; es importante mencionar que esta semifrase recapitula contenido con el cual inició la sección 3, creando unidad y generando retentiva. Se presenta *slap* en el saxofón soprano.

Imagen 59, subsección H, compases 160 a 166.

The image displays a musical score for measures 160 to 166, labeled as sub-section H. The score is written for two staves, likely representing the saxophone and marimba. The first staff (top) contains measures 161, 163, and 165, while the second staff (bottom) contains measures 160, 162, 164, and 166. The score is divided into two main sections: 'FRASE 2' (measures 160-166) and 'Semifrase 1' (measures 161-163). 'Semifrase 2' covers measures 164-166. Annotations include 'Técnica extendida' (extended technique) in purple boxes, 'Slap' in purple boxes, 'Fughetta' in a yellow box, 'Refuerzo armónico' (harmonic reinforcement) in blue boxes, 'Homofonía' (homophony) in a red box, and 'Conector' (connector) in a blue box. The score features various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

La armonía de esta frase se construye a partir de su carácter melódico, utilizando el modo griego (A) dórico para la mayor parte de la frase. En los compases 161 y 163 se resalta el acorde (A7sus4) como refuerzo armónico a la melodía. En el compás 165 vuelve a aparecer este acorde, pero como parte de la cadencia de la frase enlazándose a (Dm9) creando una relación funcional de V-i.

Se evidencia la variación del *motivo "f"* y el *motivo "d"* como bases de la construcción melódica.

Imagen 60, subsección H, compases 160 a 166, armonía y motivos (tono real).

A dórico

161 Mf Slap Md 166 Conector

A7sus4 A7sus4 A7sus4 Dm9

Cadencia

Subsección G'. Reexpone elementos de la subsección G con variaciones propias; lo cual se puede apreciar en el desarrollo melódico y el acompañamiento. Presenta polimetría a 5/8. No presenta cambio en la armadura y se compone de una sola frase, que, a su vez se divide en dos semifrases. El acompañamiento presenta tanto un carácter melódico; a través de arpeggios e imitación de células rítmicas de la melodía, como una construcción vertical (acordes). Comprende los compases 167 a 172.

Imagen 61, subsección G', compases 167 a 172.

Cambio de métrica

Semifrase 1 Semifrase 2 Conector

167 172 172

A7sus4 A7sus4 A7sus4 Dm9

Acompañamiento: Carácter melódico con arpeggios Construcción vertical (acordes)

Armónicamente se construye a través de enlazar los acorde (Am) y (Em), variándolos en color añadiendo notas en la super estructura. La melodía fluctúa entre los modos (A) dórico, (E) eólico y (A) eólico; es importante mencionar que el color característico de (A) dórico (F#), está inmerso en el acompañamiento. La melodía es construida con base al *motivo “b”*.

Imagen 62, subsección G', compases 167 a 172, armonía y motivos (tono real).

The musical score for subsección G' (measures 167-172) is presented in 5/8 time. The melody is written on a single staff, and the accompaniment is on a grand staff (treble and bass). The key signature is one flat (B-flat). The score is annotated with various musical terms and symbols:

- Modulación modal:** Indicated by a red bracket spanning from measure 169 to 172, showing a transition from A Dorian to E Aeolian and then to A Aeolian.
- A dórico:** Labeled at the beginning of the section (measure 167).
- E eólico:** Labeled at the start of the modal modulation (measure 169).
- A eólico:** Labeled at the end of the modal modulation (measure 172).
- Mb:** Green markings above the melody in measures 167, 168, 169, and 170, indicating it belongs to the A Dorian mode.
- Ma:** A blue marking above the melody in measure 172, indicating a melodic cadence.
- Cadenca melódica:** A blue bracket under the melody in measure 172.
- Imitación rítmica:** A yellow bracket under the accompaniment in measures 169 and 170, highlighting a rhythmic imitation.
- Arpeggio Am7:** Blue markings under the accompaniment in measures 167, 168, and 169.
- A7sus4:** Red markings under the accompaniment in measures 167, 169, and 172.
- Em9:** A red marking under the accompaniment in measure 168.
- Em:** A red marking under the accompaniment in measure 170.
- Am7:** A red marking under the accompaniment in measure 170.
- Em7:** A red marking under the accompaniment in measure 171.

Coda. Comprende los compases 173 a 181, se compone de una frase que progresivamente asciende; esto es apoyado por un *cresc*, hasta llegar a un punto cumbre para caer finalmente en el compás 180 y descansar en el compás 181. El acompañamiento armónico principalmente se estructura en acordes sonando en bloque; en los compases 173, 174, 175 y 179 los acordes son divididos en trinos, como ya ha sucedido antes en la obra. No hay cambio en la armadura y polimetría en el compás 180 de 5/8 a 4/8.

Imagen 63, compases 173 a 181.

The image displays a musical score for measures 173 to 181. The score is written for piano (piano) and harp (Vrb.).

- Measure 173:** The piano part features a melodic line with an annotation "Sentido ascendente de la melodía" (Ascending feeling of the melody) and a "cresc." (crescendo) marking. The harp part provides accompaniment with trills, labeled "Acompañamiento con trinos".
- Measure 175:** The piano part has a "ff" (fortissimo) marking and is labeled "Punto cumbre" (Climax). The harp part has a section labeled "Acordes en bloque" (Block chords).
- Measure 180:** The piano part has a "Cambio de métrica" (Change of meter) annotation. The harp part has a "Homofonía" (Homophony) annotation. The piece concludes with a "FINAL" marking.

Armónicamente denota una centricidad hacia (Dm) hasta el compás 179, sin embargo, a través de una escala de (A) dórico en el compás 180, la armonía da un giro en su centricidad hacia (Am), en donde termina la obra. Se evidencia un acorde cuartal en el compás 175 y un acorde alterado en el compás 178 donde ocurre la cadencia hacia el (Dm). La melodía se relaciona con elementos de la introducción de la obra, con el fin de crear un sentido de unidad de principio a fin de la composición; para diferenciarse de la introducción se desarrolla más la idea melódica y se incluyen escalas de tonos enteros. Se evidencia el *motivo* "a".

Imagen 64, compases 173 a 181, armonía y motivos (tono real).

A eólico

Ma cresc.

Tonos enteros

Cromatismo hacia G

Construido a partir de la escala de tonos enteros

Am7

Dm(+6)

175

Ma

Transposición progresiva ascendente de la melodía

ff

175

Mrb.

Cadencia

Cuartal a partir de A duplicando el sonido superior en el bajo

Dm7

G

E7(b5)

A7

Dm7

180

180

Mrb.

A dórico

Variación motivo f

Cambio de centro tonal

Descanso en A

Síntesis de la estructura. La estructura detallada, con sus subsecciones respectivas, se puede apreciar a través de la siguiente tabla:

Tabla 6, síntesis de la estructura de la obra

| Rapsodia para saxofón soprano y marimba a cuatro baquetas (Within) | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|-----------------|---|---|---|----|---------------------------|-----|---|-------|-------|-------------------|----|---|----|------|
| Secciones | Sección 1 | | | | | Sección 2 | | | | | Sección 3 | | | | |
| Carácter | <i>Moderato</i> | | | | | <i>Mosso ma non tropo</i> | | | | | <i>Allegretto</i> | | | | |
| Estructura | A | B | C | D | A' | Ep1 | Ep2 | F | E'p2' | E'p1' | G | D' | H | G' | Coda |

6.3.2 Elementos texturales de la composición. La textura, al momento de componer, resulta ser un recurso importante dentro de esta actividad, ya que permite crear sensaciones y cambios de intención a través de la interacción de la organología de la obra, complementando así, lo realizado a través de la armonía y la continuidad e innovación en el transcurso de la forma musical.

Para la realización de la composición perteneciente a este trabajo, se acudió a los cambios de textura constante para lograr una interacción equilibrada entre el saxofón soprano y la marimba.

Tabla 7, textura en la sección 1.

| SECCIÓN 1 | | | | |
|------------|---------------------|-----------|--------------------------------|--------------------------|
| Subsección | Texturas y compases | | | |
| | Monodia | Homofonía | Polifonía | Melodía y acompañamiento |
| A | (11-12) | (17) | (1-2) – (5-10) | (3-4) – (13-16) |
| B | (25-29) | | (22-24) | (18-21) |
| C | | | | (30-45) |
| D | (46-47) | | (48-49) – (52-57) | (50-51) |
| A' | (64) – (68-69) | | (58-63) – (65-67) – (70-76) | |

Tabla 8, textura en la sección 2.

| SECCIÓN 2 | | | | |
|------------|---------------------|-----------|-----------|--------------------------|
| Subsección | Texturas y compases | | | |
| | Monodia | Homofonía | Polifonía | Melodía y acompañamiento |
| E(p1) | | (86-87) | (77-85) | |
| E(p2) | | | (88-99) | (100-101) |
| F | (102-108) | | | (109-112) |
| E'(p2') | | (113-114) | | |
| E'(p1') | | | | (115-125) |

Tabla 9, textura en la sección 3.

| SECCIÓN 3 | | | | |
|------------|---------------------|-----------|----------------------|--------------------------|
| Subsección | Texturas y compases | | | |
| | Monodia | Homofonía | Polifonía | Melodía y acompañamiento |
| G(A+D) | (132) | | (126-127) | (128)-(131) - (133-136) |
| D' | | | (142-144) -(149-153) | (137-141) -(145) |
| H | | (164-165) | (154-163) -(166) | |
| G' | | | (167-169) | (170-172) |
| Coda | | (180) | | (173-179) |

CONCLUSIONES PRELIMINARES. Si bien la obra contiene varios cambios armónicos, finalmente estos no resultan ser complejos al momento de ser entendidos, pues se basa en su mayoría en paralelismos entre acordes cercanos, cambios de modos y permutaciones que apoyan y enriquecen lo que sucede melódicamente. Esto es también complementado con los cambios texturales, el cual, en su mayoría para esta obra, resulta ser de carácter polifónico y de armonía con acompañamiento.

7. CONCLUSIONES

7.1 Conclusiones de la primera sección.

- Es de estructura lineal.
- Posee la mayor cantidad de polimetría de toda la obra.
- Es armónicamente inestable, aunque presenta algunos enlaces con relación funcional.
- Contiene y expone los motivos más importantes de toda la composición.
- Los cambios de subsecciones son contrastantes, pero conservan contenido de subsecciones anteriores para generar sentido de unidad.
- El acompañamiento es en mayor cantidad polifónico.

7.2 Conclusiones de la segunda sección.

- La estructura es en forma de arco o en retrogradación.
- De carácter rítmico y dinámico.
- Armónicamente estable, la mayoría de sus enlaces se construyen a través de paralelismos junto a algunas relaciones funcionales especialmente en las cadencias o cambios de subsección.
- Contiene motivos característicos exclusivos de la sección 2.
- La textura es en mayor cantidad polifónico.

7.3 Conclusiones de la tercera sección.

- Es de estructura lineal.
- Carácter melódico.
- Presenta los pasajes más rápidos para el saxofón.
- Armónicamente estable, presenta acordes relacionados funcionalmente y enlaces paralelos.
- Recapitula contenido de la sección 1, tanto motivos como pasajes melódicos.

- Destacan texturas polifónicas y de melodía con acompañamiento.

7.4 CONCLUSIONES GENERALES.

- Se identifican dos centros tonales frecuentes, (Dm) y (Am) que oscilan principalmente en los modos (D) dórico, (A) eólico y (A) dórico.
- Se logra unidad en la obra por medio de los motivos, aun cuando en cada sección se exponían de forma diferente.
- Cada sección es contrastante y en esencia están poco relacionadas entre sí, cumpliendo la característica de rapsodia.
- Cada sección contiene la misma cantidad de subsecciones.
- Es una obra de nivel técnico avanzado, tanto para el saxofón soprano como para la marimba.
- Armónicamente se combinan enlaces sin relación funcional junto a enlaces con relación funcional, principalmente para las cadencias.
- Cada sección expone un carácter e ideas que se desarrollan, cumpliendo así el requerimiento de los momentos de un rapsodia.

8. RECOMENDACIONES

Basado en el proceso de creación musical y el análisis musical integral realizado a la obra del presente trabajo, es menester; tanto para docentes como para estudiantes de la Universidad Tecnológica de Pereira y a nivel nacional, fortalecer, indagar y practicar los procesos y técnicas de composición, ya que el desarrollo y ejercicio de la creatividad resulta ser de gran impacto en el desarrollo personal y en el qué hacer de la práctica docente.

De igual forma se resalta el ejercicio de composición como un acto pedagógico integral, que refuerza los conceptos teóricos musicales en una praxis real y artístico-musical, buscando brindar a las materias de “análisis musical”, “estructuras musicales” e incluso “historia de la música”, un carácter más asimilativo que de memorización.

Para finalizar, se recomienda a la escuela de música de la Universidad Tecnológico da Pereira, incluir en el pensum académico de la licenciatura, una materia relacionada a la composición de forma general, puesto que es un recurso importante, no solo para la práctica musical, si no también, para la práctica docente.

BIBLIOGRAFÍA

GUILERA, Llorenc. Anatomía de la Creatividad. FUNDIT. 2011.

INGRAM, Jaime. Orientación musical. Universal Books, Panamá. 2002.

LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de cultura económica. 2008.

PERSICHETTI, Vincet. Armonía del Siglo XX. Madrid. Real Musical. 1985 de la versión española.

PISTON, Walter. Contrapunto. Edición lengua castellana Span Press. 1998.

SCHÖNBERG, Arnold. Arnold. Fundamentos de la Composición Musical. Madrid. REAL MUSICAL. 2004.

SCHÖNGERB, Arnold. Tratado de Armonía. Madrid. REAL MUSICAL. 1974.

TOCH, Erns. Elementos Constitutivos de la Música. Barcelona, IDEA BOOKS S.A. 2001.

TOCH, Ernst. La melodía. Barcelona. Editorial Labor S.A. 1989

ZAMACOIS, Joaquín. Curso de formas musicales. Editorial Labor, Barcelona. 1960.

CIBERGRAFÍA

Ferrer, Wilson. Cinco técnicas extendidas del saxofón aplicadas a la cumbia. Universidad EAFIT

PANCHI CULQUI, Williams Ernesto. Composición de Rapsodia Ecuatoriana para orquesta sinfónica: un acercamiento a su concepción. Cuenca-Ecuador, 2012, 188 p. Trabajo de grado (Magister en investigación y pedagogía musical). Universidad de Cuenca en convenio con la pontificia Universidad Católica del Ecuador.

PRIOLÓ ESPITIA, Luis Fernando. Las técnicas extendidas en tres obras colombianas para saxofón. Medellín-Colombia, 2015, 62 p. Trabajo de grado (Magister en saxofón). Universidad EAFIT.

ROMERO AYARCA, Aníbal. Composición y Recital de la Suite: "Jambelí". Cuenca-Ecuador, 2013, 158 p. Trabajo de grado (Magister en pedagogía e investigación musical). Universidad de Cuenca.

TREJOS MEJÍA, Sebastián. Composición de cinco piezas para banda sinfónica en cinco niveles progresivos de dificultad técnica. Pereira, 2014. Tesis Pregrado (Licenciado en Música). Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Bellas Artes y Humanidades. Escuela de Música.

ABAD MARTINEZ, Santiago. La Premiere Rhapsodie de Claude Debussy. Málaga, 2016, 17 p. Artículo, revista de investigación sobre la creación musical y artística de la asociación de compositores e intérpretes malagueños (ACIM). Conservatorio profesional de música Gonzalo Martín Tenllado de Málaga.

<https://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/saxofon/1252-la-rapsodia-para-orquesta-y-saxofon-de-claude-debussy>